

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Η ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ Η ΠΡΑΞΗ ΤΟΥ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ ΜΕΛΟΥΣ
ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΑ ΕΝΤΥΠΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΑ ΤΟΥ 19^{ου} ΑΙΩΝΑ

ΧΑΤΖΗΜΙΧΕΛΑΚΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ του Κωνσταντίνου

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΚΕΡΚΥΡΑ 2013

Τριμελής συμβουλευτική επιτροπή:

Δημήτριος Γιαννέλος, αναπληρωτής καθηγητής, επιβλέπων
Χαράλαμπος Ξανθουδάκης, καθηγητής
Ευστάθιος Μακρής, αναπληρωτής καθηγητής

Επταμελής επιτροπή:

Δημήτριος Γιαννέλος, αναπληρωτής καθηγητής, επιβλέπων
Χαράλαμπος Ξανθουδάκης, καθηγητής
Ευστάθιος Μακρής, αναπληρωτής καθηγητής
Ιωάννης Ζάννος, αναπληρωτής καθηγητής
Μαρία Αλεξάνδρου, επίκουρη καθηγήτρια
Θωμάς Αποστολόπουλος, επίκουρος καθηγητής
Αναστάσιος Χαψούλας, επίκουρος καθηγητής

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ..... i

Βιβλιογραφία

ελληνόγλωσσα βιβλία	xv
μεταφρασμένα στην ελληνική βιβλία.....	xvii
ξενόγλωσσα βιβλία.....	xviii
Συντομογραφίες / Επισήμανση περί της Ορθογραφίας	xviii
Πρόλογος.....	xix
Εισαγωγή	xxi

1. ΤΑ ΕΝΤΥΠΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΑ

ΤΟΥ 19^{ου} ΑΙΩΝΑ και το ενδιαφέρον των θεωρητικών για την μουσική του Μακάμ

1.1. Τα βασικά θεωρητικά συγγράμματα.....	1
1.2. Τα συγγράμματα που αναφέρονται στη μουσική του Μακάμ	2
1.3. Οι ελάσσονες θεωρητικοί συγγραφείς του 19 ^{ου} αιώνα.....	5

2. Η ΠΕΡΙ ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΩΝ ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ

2.1. Εισαγωγικά.....	10
2.2. Ο Χρύσανθος και η Πανδουρίς.....	12
2.3. Περί φθόγγου.....	15
2.4. Περί διαστημάτων γενικά	16
2.5. Τα διαστήματα της διατονικής κλίμακας	
2.5.1. Η ονομασία των διατονικών διαστημάτων	18
2.5.2. Τα διατονικά διαστήματα ως μεγέθη συγκρινόμενα	
2.5.2.1. Εισαγωγικά για τις σχέσεις των τριών τόνων.....	19
2.5.2.2. οι διατονικοί φθόγγοι επί της χορδής	21
2.5.2.3. Η αποδεικτική διαδικασία της σχέσης μείζονος	
ελάσσονος, ελάχιστου	25
2.5.2.4. Σχέση μείζονος με ελάχιστο	27
2.6. Τα διαστήματα της ευρωπαϊκής διατονικής κλίμακας	
2.6.1. Γενικά	29
2.6.2. Διερεύνηση ακεραίων εκπροσώπων για τον ευρωπαϊκό	
ελάσσονα και το ευρωπαϊκό ημίτονο	30
2.7. Περί της πυθαγορικής οκταχόρδου	
2.7.1. Η δομή της πυθαγορικής οκταχόρδου	32
2.7.2. Περί τόνου και λείμματος	33
2.7.3. Αναζήτηση ακεραίου εκπροσώπου για το λείμμα	35
2.8. Τα διαστήματα του χρωματικού και του εναρμόνιου γένους	
2.8.1. Γενικά	36
2.8.2. Τα διαστήματα του χρωματικού γένους	38
2.8.3. Τα διαστήματα του εναρμόνιου γένους	40
2.8.4. Τα χρωματικά και τα εναρμόνια διαστήματα ως λόγοι	
2.8.4.1. Το τεταρτημόριον	43
2.8.4.2. Το τριημιτόνιον	43

2.8.4.3. Ο μείζων του μείζονος	43
2.8.4.4. Το ήμισυ του τόνου	43
2.8.4.5. Το τριτημόριον και ο ακέραιος 4	44
2.9. Τα διαστήματα των φθορών	
2.9.1. Γενικά περί φθορών	46
2.9.2. Ζυγός (μουσταάρ)	47
2.9.3. Σπάθη (χισάρ)	48
2.9.4. Κλιτόν (νισαπούρ)	49

3. ΑΝΑΠΡΟΣΑΡΜΟΓΕΣ ΤΗΣ ΑΡΜΟΝΙΚΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ ΤΟΥ ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ

3.1. Εισαγωγή	51
3.2. Αναθεώρηση της κλίμακας του Β' ήχου	52
3.2.1. Οι απόψεις του Χρυσάνθου για την κλίμακα του Β' ήχου	52
3.2.2. Αναθεωρητικές απόψεις της κλίμακας του Β' Ήχου	
3.2.2.1. Οι απόψεις του Φωκαέως για την κλίμακα του Β' Ήχου	57
3.2.2.2. Οι απόψεις του Αγαθοκλέους για την κλίμακα του Β' Ήχου	60
3.2.2.3. Οι απόψεις του Φιλοξένου για την κλίμακα του Β' Ήχου	64
3.2.2.4. Οι απόψεις του Στεφάνου για την κλίμακα του Β' Ήχου	65
3.3. Αναθεώρηση της κλίμακας του Γ' Ήχου	68
3.3.1. Οι απόψεις του Χρυσάνθου για την κλίμακα του Γ' ήχου	68
3.3.2. Αναθεωρητικές απόψεις της κλίμακας του Γ' Ήχου	
3.3.2.1. Οι απόψεις του Φωκαέως και του Στεφάνου για την κλίμακα του Γ' ήχου	69
3.3.2.2. Οι απόψεις του Φιλοξένου για την κλίμακα του Γ' ήχου	73
3.3.2.3. Οι απόψεις του Αγαθοκλέους για την κλίμακα του Γ' ήχου	75
3.4. Οι περί των φθορών ϝ ϝ Ϟ Ϟ ϟ ϟ διευκρινιστικές και αναθεωρητικές απόψεις	
3.4.1. Οι απόψεις του Φωκαέως και του Στεφάνου για τις φθορές	76
3.4.1.1. Ζυγός – μουσταάρ	77
3.4.1.2. Κλιτόν-νισαπούρ	78
3.4.1.3. Σπάθη-χισάρ	79
3.4.1.4. Οι εναρμόνιες φθορές Ϟ ϟ	80
3.5.1. Οι απόψεις του Φιλοξένου για τις φθορές	81
3.5.1.1. Ζυγός –μουσταάρ	82
3.5.1.2. Σπάθη-χισάρ	83
3.5.1.3. Κλιτόν-νισαπούρ	83
3.6. Σύνοψη	
3.6.1. Τα βηματικά διαστήματα συνολικά	85
3.6.1.1. Ο ακέραιος 3	88
3.6.1.2. Ο ακέραιος 4	88

3.6.1.3. Ο ακέραιος 5	88
3.6.1.4. Ο ακέραιος 6	89
3.6.1.5. Ο ακέραιος 7	89
3.6.1.6. Ο ακέραιος 8	89
3.6.1.8. Ο ακέραιος 11	89
3.6.1.9. Ο ακέραιος 12	89
3.6.1.10. Ο ακέραιος 13	89
3.6.1.11. Ο ακέραιος 14	90
3.6.1.12. Ο ακέραιος 16	90
3.6.1.13. Ο ακέραιος 17	90
3.6.1.14. Ο ακέραιος 18	90
3.6.1.15. Ο ακέραιος 21	90
3.6.2 Συμπέρασμα.....	90
3.7. Ο Δροβιανίτης , ο Μαυροϊωάννου και οι ιδιάζουσες απόψεις τους	
3.7.1. Οι απόψεις του Μαργαρίτη Δροβιανίτη	91
3.7.2 Οι απόψεις του Κωνσταντίνου Μαυροϊωάννου για το μέγεθος του ελαχίστου τόνου, την διαίρεση της οκτάβας και της δομής του Β' και πλ. Β' Ήχου	93

4. Η ΑΝΑΘΕΩΡΗΣΗ ΤΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ ΤΟΥ 1881

4.1. Εισαγωγή 97	
4.2. Ο ακριβής τονικός προσδιορισμός του φθόγγου δ^{\vee}	98
4.3. Ο επαναπροσδιορισμός των διαστημάτων	102
4.3.1. Το διατονικό γένος και οι ήχοι: Α', πλ. Α', Δ', πλ. Δ'	
4.3.1.1. Οι βασικοί τόνοι του διατονικού γένους	107
4.3.1.2. Οι Α' Ήχοι	108
4.3.1.3. Οι Δ' Ήχοι	108
4.3.2. Το χρωματικό γένος και οι ήχοι: Β' και πλ. Β'	
4.3.2.1. Γενικά	108
4.3.2.2. Ο Β' Ήχος	108
4.3.2.3. Ο πλάγιος Β' Ήχος	109
4.3.3. Το εναρμόνιο γένος και οι ήχοι Γ' και Βαρύς εναρμόνιος	
4.3.3.1. Γενικά	109
4.3.3.2. Ο Γ' Ήχος και ο Βαρύς εκ του Γα	109
4.3.3.3. Ο Βαρύς Εναρμόνιος εκ του Ζω	110
4.4. Συμπληρωματικά	
4.4.1. Ο πλ. Α' Εναρμόνιος	112
4.4.2. Ο Βαρύς Διατονικός	112
4.5. Το ενιαίο διάγραμμα και το Ιωακείμιο Ψαλτήριο	
4.5.1. Γενικά	113
4.5.2. Τα ύψη των έλξεων του Α' Ήχου	118
4.5.3. Τα ύψη των έλξεων του Β' Ήχου	119
4.5.4. Το ύψος της έλξης του Γ' Ήχου	119
4.5.5. Τα ύψη των έλξεων του Δ' Ήχου	120
4.5.6. Το ύψος της έλξης του πλαγίου Α' Ήχου	121
4.5.7. Τα ύψη των έλξεων του πλαγίου Β' Ήχου	122

4.5.8. Τα ύψη των έλξεων του Βαρέως Ήχου	124
4.5.9. Τα ύψη των έλξεων του πλαγίου Δ' Ήχου	125
4.5.10. Τα ύψη που διαμορφώνουν οι χρώες	128
4.5.10.1. Η σπάθη (χισάρι) 128	
4.5.10.2. Ο Ζυγός και το Κλιτόν 130	
4.6. Σύνοψη	
4.6.1. Τα βασικά διαστήματα της Επιτροπής του 1881	132
4.6.2 Τα ύψη των βασικών φθόγγων κατά την Επιτροπή του 1881	133
4.6.3. Συμπλήρωση του πίνακα των υψών	134
4.6.4. Αξιολόγηση του συγκεκριασμού της 8ας στα 36 τμήματα	136

5. Η ΠΕΡΙ ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΩΝ ΥΨΩΝ ΚΑΙ ΓΕΝΩΝ ΤΟΥΡΚΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ

5.1.Εισαγωγή	143
5.2. Η θεωρία των βασικών διαστημάτων	144
5.3. Τα ύψη των φθόγγων	151
5.4. Περί της συμβατικής διαίρεσης του τόνου σε 9 τμήματα	162
5.5. Τα γένη και τα συστήματα	
5.5.1. Η θεώρηση του Rauf Yekta	163
5.5.2. Η νεώτερη τουρκική θεωρία	177
5.6. Τα αναγνωριστικά χαρακτηριστικά του Μακάμ	181
5.6.1. Το φθογγικό υλικό	181
5.6.2. Η έκταση	181
5.6.3. Ο εναρκτήριο φθόγγος	181
5.6.4. Η δεσπόζουσα	181
5.6.5. Η τονική	182
5.6.6. Η κίνηση και οι καταλήξεις	182
5.7. Σύνοψη	182

6. ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗ ΑΝΑΚΕΦΑΛΑΙΩΣΗ ΤΩΝ ΘΕΩΡΙΩΝ

6.1. Εισαγωγικά	183
6.2. Τα γένη των τριών σχολών συγκρινόμενα	187
6.2.1 Οι διατονικοί φθόγγοι του δις διαπασών	187
6.2.2. Οι δομή του διατονικού γένους	188
6.2.3 Η δομή του χρωματικού γένους	191
6.2.3.1. Το μαλακό χρώμα	191
6.2.3.2. Το σκληρό χρώμα	194
6.2.4. Το εναρμόνιο γένος	195
6.2.5. Οι φθορές και οι χρώες	197
6.2.5.1. Ο ζυγός-μουσταχάρ	198
6.2.5.2. Η σπάθη – χησάρ	199
6.2.5.3. Το κλιτόν –νισαμπούρ	201
6.3. Σύνοψη	203

7. ΟΙ ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΤΩΝ ΘΕΩΡΗΤΙΚΩΝ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ ΤΟΥ 19ου αι. ΓΙΑ ΤΗΝ ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ ΜΕΛΟΥΣ

7.1. Εισαγωγικά	205
-----------------------	-----

7.2. Οι αναφορές του Χρυσάνθου στα Μακάμια	
7.2.1. Γενικά περί Χρωών	206
7.2.2. Η άποψη του Δημητρίου Καντεμήρι για τον σχηματισμό του φθογγικού υλικού του εξωτερικού μέλους	208
7.2.3. Οι χρώες ως ζήτημα διαίρεσης των τριών χρυσάνθων τόνων	214
7.2.4. Διερεύνηση της θέσης των περδédων στο ταμπούρ	220
7.2.4.1. Ο 2 ^{ος} περδές ατζέμ ασηράν και ο 16 ^{ος} ατζέμ	225
7.2.4.2. Ο 4 ^{ος} περδές ραχαβί και ο 18 ^{ος} μαχούρ	225
7.2.4.3. Ο 6 ^{ος} περδές ζιογκιουλέ και ο 20 ^{ος} σεχνάζ	225
7.2.4.4. Ο 8 ^{ος} περδές νεχαβέντ και ο 22 ^{ος} σουμπουλέ	225
7.2.4.5. Ο 10 ^{ος} περδές μπουσελίκ και ο 24 ^{ος} τιζ μπουσελίκ	225
7.2.4.6. Ο 12 ^{ος} περδές σεμπά / ουζάλ και ο 26 ^{ος} τιζ σεμπά / ουζάλ	225
7.2.4.7. Ο 14 ^{ος} περδές μπεγιατί / χησάρ και ο 28 ^{ος} τιζ μπεγιατί	226
7.2.5. Η κατατομή του ταμπούρ με βάση τον Καντεμήρι και την περί ημιτόνων θεωρία του Χρυσάνθου	226
7.2.6 Σύνοψη 228	
7.2.7. Οι κλίμακες των χρωών μέσα από την περί γενών και ήχων θεωρία του Χρυσάνθου	228
7.2.7.1. Κλίμακες κατά συμμαονασμόν	229
7.2.7.2. Σύνοψη	242
7.3. Οι αναφορές του Κυριάκου Φιλοξένους στα Μακάμια	248
7.4. Οι αναφορές της Κρηπίδος του Στεφάνου στα Μακάμια	250

8. Η ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΕΞΩΤΕΡΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Μέρος Α' Ονοματολογικά-Ταξινομικά	259
8.1. Εισαγωγικά: η εξωτερική μουσική ως όρος	259
8.2. Γενικά θέματα ορολογίας και ταξινόμησης	262
8.3. Το ταμπούρ ως εποπτικό μέσο της εξωτερικής μουσικής	263
8.4. Τα ονόματα των Μακαμιών (τρόπων και φθόγγων)	265
8.5. Η ταξινόμηση των Μακαμιών – τρόπων	269
8.6. Ταξινόμηση των φθόγγων	271
8.7. Η ταξινόμηση των σοχπέδων	276
8.8. Η κατάταξη των Μακαμιών σε 7 οικογένειες	279
8.9. Η κατάταξη των Μακαμιών σε 12 οικογένειες	284
8.10. Τα νήμια: οι ενδιαμέσοι των κυρίων περδédων	287
8.11. Τα διαγράμματα του ταμπούρ του Κυρίλλου και του Στεφάνου	289
8.12. Αντιπαραβολή των Μακαμιών-τρόπων με τους εκκλησιαστικούς Ήχους	292
8.13. Περί των νημίων	302

9. Η ΚΑΤΑΤΟΜΗ του ΤΑΜΠΟΥΡ στον ΚΥΡΙΛΛΟ

9.1. Εισαγωγικά	307
9.2. Η χρήση των φθορών στον Κύριλλο	307
9.3. Οι φθορές στα μουσικά παραδείγματα του Κυρίλλου	

9.3.1. Η φθορά \varnothing	310
9.3.1.1. χιτζάζ – ουζάλ	311
9.3.1.2. σεχνάτζ	311
9.3.1.3. χουμαγιούν	311
9.3.1.4. μπεϊατί - χισάρ, πες μπεϊατί - πες χισάρ	311
9.3.2. Η φθορά Θ	312
9.3.2.1. μπεϊατί – χισάρ	312
9.3.3. Η φθορά Φ	312
9.3.3.1. ραστ – τζαργιάχ – ατζέμ	314
9.3.3.2. πες ατζέμ – ατζέμ ασιράν, ατζέμ – χουζάμ	315
9.3.3.3. ουζάλ – σεμπά	315
9.3.3.4. νεχαβέντ – ζεμζεμέ	315
9.3.3.5. μπουσελίκ – καρά ντουγκιάχ	315
9.3.3.6. χουσεϊνί – μπουσελίκ – γκεβέστ	315
9.3.3.7. ουζάλ – νεβά – μπουσελίκ – τζαργκιάχ	316
9.3.3.8. νεχαβέντ – τζαργκιάχ, ατζέμ – γκερδανιέ	316
9.4. Σχέσεις λείμματος μεταξύ νημίων και μακαμιών	316
9.5. Το μυστήριο της ακριβούς θέσεως του μπεϊατί και του ισουΐφους του χισάρ, και η δι' αυτού εξιχνίαση του ελάσσονος τόνου	317
9.5.1. Το χρωματικό γένος δια της μελέτης του Μακάμ Χιτζάζ και ο ελάσσων τόνος	317
9.5.2. Η κατατομή του ταμπούρ στον Κύριλλο	324
9.5.3. Η φθορά Θ ως μαρτυρικό του μπεϊατί και του σουμπουλέ	325

10. Η ΚΑΤΑΤΟΜΗ του ΤΑΜΠΟΥΡ στον ΣΤΕΦΑΝΟ

10.1. Εισαγωγικά 327	
10.2. Αναλυτική προσέγγιση των διαγραμμάτων του Στεφάνου	332
10.2.1. πες μπεγιατί – πες χησάρ, μπεγιατί – χησάρ	332
10.2.1.1. ↑ πες μπεγιατί	332
10.2.1.2. ↑ μπεγιατί	333
10.2.1.3. ↓ πες χησάρ	334
10.2.1.4. ↓ χησάρ	334
10.2.2. πες ατζέμ – πες ατζέμ ασηράν, ατζέμ – χουζάμ	335
10.2.2.1. ↑ πες ατζέμ	335
10.2.2.2. ↑ ατζέμ	335
10.2.2.3. ↑ πες ατζέμ ασηράν και ↑ χουζάμ	338
10.2.3. ραχαβί – γκεβέστ, μαχούρ – ζαβίλ	338
10.2.3.1. ↑ ραχαβί	338
10.2.3.2. ↑ μαχούρ	339
10.2.3.3. ↓ γκεβέστ	339
10.2.3.4. ↓ ζαβίλ	340
10.2.4. ζιογκιουλε – χουμαγιούν, ζιοευκέν – σεχνάτζ	341
10.2.4.1. ↑ ζιογκιουλέ	341
10.2.4.2. ↑ ζιοευκέν	341
10.2.4.3. ↓ χουμαγιούν	341

10.2.4.4. ↓σεχνάζ	342
10.2.5. ζεμζεμέ – ναχαβέντ (κιουρντί), ζουμπουλέ – τιζ ναχαβέντ	343
10.2.5.1. ↑↓ κιουρντί	343
10.2.5.2. ↑ζεμζεμέ	344
10.2.5.3. ↑ζουμπουλέ	344
10.2.5.4. ↓ναχαβέντ	344
10.2.5.5. ↓τιζ-ναχαβέντ	346
10.2.6. καρά ντουγκιάχ – μπουσελίκ,	
τιζ καρά ντουγκιάχ – τιζ μπουσελίκ	346
10.2.6.1. ↑καρά ντουγκιάχ	346
10.2.6.2. ↑τίζ- καρά ντουγκιάχ	346
10.2.6.3. ↓μπουσελίκ	347
10.2.6.4. ↓τιζ-μπουσελίκ	349
10.2.7. σεμπά – χητζάζ (ουζάλ), τιζ σεμπά – τιζ χητζάζ	349
10.2.7.1. ↑↓ ουζάλ	349
10.2.7.2. ↑σεμπά	351
10.2.7.3. ↑τιζ-σεμπά	353
10.2.7.4. ↓χητζάζ	353
10.2.7.5. ↓τιζ-χητζάζ	354
10.3. Ειδική εξέταση προβλημάτων κατά τον προσδιορισμό	
της θέσης των περδέδων στην <i>ΕΡΜΗΝΕΙΑ</i>	357
10.3.1. Το νεχαβέντ	360
10.3.1.1. Το νεχαβέντ στο Κατζιγάρ και το Μουσταάρ	361
10.3.1.2. Το νεχαβέντ στο Ζεμζεμέ	364
10.3.2. Το ζαβίλ και το μαχούρ	365
10.3.3. Το ατζέμ και το ατζέμ ασηράν	367
10.3.4. Το σεμπά, το χητζάζ, το καταχρηστικό ουζάλ και	
η ισομερής διαίρεση των κατά μείζονα τόνο	
απεχόντων κυρίων φθόγγων	367
10.3.5. Μία πρόταση κατατομής για το ταμπούρ του Στεφάνου	373
11. Η ΜΕΘΟΔΙΚΗ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ του Παναγιώτου Κηλτζανίδη:	
ΤΑΞΙΝΟΜΙΚΑ και ΟΝΟΜΑΤΟΛΟΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ	
11.1. Ταξινομικά και ονοματολογικά στοιχεία από την	
<i>ΜΕΘΟΔΙΚΗ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ</i> , αναλυτικά	376
11.2. Οι ταξινομικές και ονοματολογικές πληροφορίες	
του Κηλτζανίδη, συνοπτικά	
11.2.1. Το φθογγικό υλικό του εξωτερικού μέλους	398
11.2.2. Το τροπικό υλικό του εξωτερικού μέλους	398
12. Η ΚΑΤΑΤΟΜΗ του ΤΑΜΠΟΥΡ στον ΚΗΛΤΖΑΝΙΔΗ	
12.1. Εισαγωγικά	409
12.2. Τι είδε ο Ducoudray στο ταμπούρ του Βιολάκη	411
12.2.1. Τα ίσα τμήματα που είδε ο Ducoudray	
σημειωμένα να διαμοιράζουν στα τρία	
τους μείζονες τόνους του ταμπούρ	413

12.2.2. Η θέση των μι και σι	414
12.2.3. Το φα δίεση	416
12.2.4. Ορισμένες άλλες σχέσεις	416
12.3. Διερεύνηση της θέσης των περδεδών μέσω των μουσικών παραδειγμάτων του Κεφαλαίου Ζ' της Μεθοδικής Διδασκαλίας	418
12.3.1. ατζέμ ασηράν και ατζέμ	438
12.3.2. γκεβέστ, ραχαβή, ζαβίλ, μαχούρ	439
12.3.3. ζιογκιουλέ, σεχνάζ, ζερεφκέν	440
12.3.4. νεχαβέντ, κιουρδί, ζεμζεμέ, σιουμπουλέ, ζερεφκέν	441
12.3.5. πες ουζάλ, πες χιτζάζ, ουζάλ, χιτζάζ, σεμπά, τις ουζάλ, τις χιτζάζ	441
12.3.6. πες μπεγιατί, πες χησάρ, μπεγιατί, χησάρ, τις μπεγιατί, τις χησάρ	443
12.4. Προθεωρία ενός ταμπούρ του 1881	444
12.5. Η κατατομή του ταμπούρ του 1881 και τι αυτή υπηρετεί	446

13. Η ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ των ΥΨΩΝ στο ΠΕΝΤΑΓΡΑΜΜΟ

13.1 Εισαγωγή	455
13.2. Πρόταση συστήματος σημειογραφίας των αλλοιώσεων	457
13.3. Το φθογγικό υλικό ανά εποχή και σχολή σημειογραφημένο στο πεντάγραμμο 460	
13.3.1. Το φθογγικό υλικό του Κυρίλλου	461
13.3.2. Το φθογγικό υλικό του Στεφάνου	463
13.3.3. Το φθογγικό υλικό του Κηλτζανίδη	465

14. ΤΑ ΟΥΣΟΥΛΙΑ: ΟΙ ΡΥΘΜΙΚΟΙ ΚΥΚΛΟΙ

14.1. Εισαγωγικά, σημειογραφικά	469
14.1.1. Ο Κύριλλος και ο Στέφανος	470
14.1.2. Ο Χρυσάνθος	471
14.1.3. Ο Κηλτζανίδης	475
14.1.4. Τι παραδίδει ο Rauf Yekta για τις ηχομιμητικές λέξεις ντουμ τε	476
14.1.5. Η ρυθμική αγωγή	479
14.2. Συγκριτική εξέταση των ουσουλίων	480
14.2.1 Δουγέκ, Διουγέκ	
14.2.1.1. Κύριλλος	480
14.2.1.2. Στέφανος	480
14.2.1.3. Χρυσάνθος	481
14.2.1.4. Κηλτζανίδης	481
14.2.1.5. Η τουρκική παράδοση κατά τον Rauf Yekta	482
14.2.1.6. Το «διπλούν Δουγέκ»	482
14.2.1.7. Κύριλλος	483
14.2.1.8. Στέφανος	483
14.2.2 Σοφιάν	
14.2.2.1. Χρυσάνθος	485
14.2.2.2. Κηλτζανίδης	485

14.2.2.3 Η τουρκική παράδοση κατά τον Rauf Yekta	486
14.2.3. Σεμάι	
14.2.3.1. Χρύσανθος	486
14.2.3.2. Κηλτζανίδης	487
14.2.3.3. Η τουρκική παράδοση κατά τον Rauf Yekta	488
14.2.4. Δεβρί Ρεβάν	
14.2.4.1. Κύριλλος	489
14.2.4.2. Στέφανος	489
14.2.4.3. Η τουρκική παράδοση κατά τον Rauf Yekta	489
14.2.5. Φαχτέ, Φαφτί	
14.2.5.1. Κύριλλος: Φαχτέ	490
14.2.5.2. Στέφανος: Φαφτί	490
14.2.5.3. Η τουρκική παράδοση κατά τον Rauf Yekta	490
14.2.6. Νημ Δέβρι, Νιμ Δέβρι, Νιμ Δεβίρ	
14.2.6.1. Κύριλλος Νημ Δέβρι	492
14.2.6.2. Στέφανος Νιμ Δέβρι	492
14.2.6.3. Χρύσανθος Νιμ Δεβίρ	492
14.2.6.4. Κηλτζανίδης Νιμ Δέβρι	493
14.2.6.5. Η τουρκική παράδοση κατά τον Rauf Yekta	493
14.2.7. Τζεμπέρ	
14.2.7.1. Κύριλλος	494
14.2.7.2. Στέφανος	494
14.2.7.3. Χρύσανθος	494
14.2.7.4. Κηλτζανίδης	494
14.2.7.5. Η τουρκική παράδοση κατά τον Rauf Yekta	495
14.2.8. Μπερεφσάν, Μπερευσάν, Περευσάν, Περεβσάν	
14.2.8.1. Κύριλλος Μπερεφσάν	496
14.2.8.2. Στέφανος Μπερευσάν	496
14.2.8.3. Χρύσανθος Περευσάν	497
14.2.8.4. Κηλτζανίδης Περεβσάν	497
14.2.8.5. Η τουρκική παράδοση κατά τον Rauf Yekta	497
14.2.9. Νημ Σακήλ, Νιμσακήλ, Νίμσακιλ, Νιμ Σακίλ	
14.2.9.1. Κύριλλος Νημ Σακήλ	498
14.2.9.2. Στέφανος Νιμσακήλ	498
14.2.9.3. Χρύσανθος Νίμσακιλ	499
14.2.9.4. Κηλτζανίδης Νιμ Σακίλ	500
14.2.9.5. Η τουρκική παράδοση κατά τον Rauf Yekta	500
14.2.10. Ρεμέλ	
14.2.10.1. Κύριλλος	501
14.2.10.2. Στέφανος	501
14.2.10.3. Χρύσανθος	501
14.2.10.4. Κηλτζανίδης	502
14.2.10.5. Η τουρκική παράδοση κατά τον Rauf Yekta	503
14.2.11. Ντεβρεκιμπέρ, Δέβρι Κιμπίρ, Δεβρικεπίρ, Δεβρί Κεπίρ	
14.2.11.1. Κύριλλος Ντεβρεκιμπέρ	503
14.2.11.2. Στέφανος Δέβρι Κιμπίρ	503
14.2.11.3. Χρύσανθος Δεβρικεπίρ	504

14.2.11.4. Κηλτζανίδης Δέβρι Κεπίρ	504
14.2.11.5. Η τουρκική παράδοση κατά τον Rauf Yekta	504
14.2.12. Σακίλ, Σακήλ	
14.2.12.1. Κύριλλος Σακίλ	507
14.2.12.2. Στέφανος Σακήλ	507
14.2.12.3. Χρύσανθος Σακίλ	507
14.2.12.4. Κηλτζανίδης Σακίλ	507
14.2.12.5. Η τουρκική παράδοση κατά τον Rauf Yekta	508
14.2.13. Χαφίφ	
14.2.13.1. Κύριλλος	510
14.2.13.2. Στέφανος	510
14.2.13.3. Χρύσανθος	511
14.2.13.4. Κηλτζανίδης	511
14.2.13.5. Η τουρκική παράδοση κατά τον Rauf Yekta	513
14.2.14. Μουχαμμές, Μουχαμές, Μουχαμμέζ, Μουχαμέζ	
14.2.14.1. Κύριλλος Μουχαμμές	513
14.2.14.2. Στέφανος Μουχαμές	514
14.2.14.3. Χρύσανθος Μουχαμμέζ	514
14.2.14.4. Κηλτζανίδης Μουχαμέζ	515
14.2.14.5. Η τουρκική παράδοση κατά τον Rauf Yekta	515
14.2.15. Εφέρ	
14.2.15.1. Κύριλλος	516
14.2.15.2. Στέφανος	516
14.2.15.3. Η τουρκική παράδοση κατά τον Rauf Yekta	516
14.2.16. Εφσάτ	
14.2.16.1. Κύριλλος	517
14.2.16.2. Στέφανος	517
14.2.16.3. Η τουρκική παράδοση κατά τον Rauf Yekta	517
14.2.17. Δουρκιζάλ	
14.2.17.1. Κύριλλος	519
14.2.17.2. Στέφανος	519
14.2.18. Εζέκ	
14.2.18.1. Κύριλλος	520
14.2.18.2. Στέφανος	520
14.2.18.3. Η τουρκική παράδοση	521
14.2.19. Ζαρπείν, Ζαρμπεϊν	
14.2.19.1. Κύριλλος Ζαρπείν	522
14.2.19.2. Στέφανος Ζαρμπεϊν	523
14.2.19.3. Η τουρκική παράδοση κατά τον Rauf Yekta	523
14.2.20. Φρεγτζή, Φρεγκζή	
14.2.20.1. Κύριλλος Φρεγτζή	525
14.2.20.2. Στέφανος Φρεγκζή	525
14.2.20.3. Η τουρκική παράδοση	526
14.2.21. Ζεγκίρ	
14.2.21.1. Κύριλλος	527
14.2.21.2. Στέφανος	527
14.2.21.3. Η τουρκική παράδοση κατά τον Rauf Yekta	527

14.2.21.4. Επανεξέταση του Ζεγκίρ	
στους Κύριλλο και Στέφανο	527
14.2.22. Τσεφτέ Ντουγέκ, Τζιφτέ Δουγέκ	532
14.2.23. Ζαρμπουφέτ	
14.2.23.1. Κύριλλος	532
14.2.23.2. Στέφανος	533
14.2.23.3. Η τουρκική παράδοση κατά τον Rauf Yekta	534
14.3. Ο ΡΥΘΜΟΓΡΑΦΟΣ του Αγαθαγγέλου Κυριαζίδου	537
14.3.1. Δουγέκ	542
14.3.2. Σοφιάν	542
14.3.3. Τσιφτέ Σοφιάν	542
14.3.4. Σεμαϊ	543
14.3.5. Τζορτζίνα	543
14.3.6. Σουρεγιά	544
14.3.7. Σαρκή Δουγκεκί	545
14.3.8. Κατακόφτι	546
14.3.9. Τσιφτέ Δουγέκ	546
14.3.10. Ακσάκ	546
14.3.11. Ουφέρ	547
14.3.12. Ακσάκ Σεμαϊ	548
14.3.13. Αγήρ Ακσάκ Σεμαϊ	548
14.3.14. Λεγκ Φαχτέ	549
14.3.16. Δέβρι Ρεβάν	549
14.3.17. Τσεμπέρ	550
14.3.18. Φρεγκτζίν	550
14.3.19. Νέβι Σανί	551
14.3.20. Δέβρι Χινδί	551
14.3.21. Φρέγκι Φερίγ	552
14.3.22. Μουχαμμές	553
14.3.23. Νιμ Χαφίφ	553
14.3.24. Περεβσάν	554
14.3.25. Φερίγ	554
14.3.26. Νιμ Δεβίρ	555
14.3.27. Χεζίτζ	556
14.3.28. Νιμ Σακίλ	556
14.3.29. Δέβρι Κεμπίρ	557
14.3.30. Δέβρι Ρεβάν	557
14.3.31. Σαρκή Δέβρι Ρεβάν	557
14.3.32. Εβσάτ	558
14.3.33. Ρεμέλ	558
14.3.34. Χαφίφ	559
14.3.35. Σακίλ	559
14.3.36. Τσεμπέρ (το μέγα)	560
14.3.37. Δέβρι Κεμπίρ (έτερον)	561
14.3.38. Ζεντζίρ	561
14.3.39. Χαβί 563	
14.3.40. Δάρπι Φετίχ	564

14.4. Κατακλείδα	564
------------------------	-----

15. ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΑ και ΟΡΓΑΝΟΛΟΓΙΚΑ

15.1. Μορφολογικά	566
15.2. Οργανολογικά	572
15.2.1. Τα μουσικά όργανα βοηθούν στην αισθητοποίηση της μουσικής	572
15.2.2. Τα όργανα κατά κατηγορίες	573
15.2.3. Η Πανδουρίδα	574
15.2.4. Οι αυλοί	575
15.2.5. Η λύρα	576
15.2.6. Τα κρουστά	577
15.2.7. Συμπληρωματικά	579
15.2.8. Κατάταξη των οργάνων του εξωτερικού μέλους	580
15.2.9. Αξιολόγηση των πληροφοριών	581
15.2.9.1. Τοξωτά όργανα	583
15.2.9.2. Νυκτά όργανα με βραχίονα	584
15.2.9.3. Πνευστά όργανα	587
15.2.9.4. Όργανα πολύχορδα χωρίς βραχίονα	588
15.2.9.5. Κρουστά όργανα	590
15.2.9.6. Η ορχήστρα του εξωτερικού μέλους	591
15.3. Κατακλείδα	591

16. ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

16.1. Διευκρινιστικά περί της σημειογραφίας των φθόγγων	593
16.2. Υπόδειγμα αναλυτικής προσέγγισης των μουσικών παραδειγμάτων στα συγγράμματα	596

Παράδειγμα 1: ΡΑΣΤ μαλακό διατονικό γένος Δ' ήχων – πλ. Δ'

Π1.1. Κύριλλος και Στέφανος	
Π1.1.1. Λεκτική περιγραφή Κυρίλλου και Στεφάνου	596
Π1.1.2. Το διάγραμμα της κλίμακας του Ραστ κατά τον Στέφανο	597
Π1.1.3. Μεταφορά της λεκτικής περιγραφής στο πεντάγραμμο	598
Π1.1.4. Απόδοση του μουσικού παραδείγματος του Κυρίλλου	598
Π1.2. Κηλτζανίδης	
Π1.2.1. Το διάγραμμα της κλίμακας του Ραστ κατά Κηλτζανίδη	599
Π1.2.2. Η λεκτική περιγραφή του Κηλτζανίδη για το Ραστ	600
Π1.2.3. Απόδοση του μουσικού παραδείγματος του Κηλτζανίδη	601

Παράδειγμα 2: NEBA

Π2.1. Το Νεβά στον Κύριλλο και τον Στέφανο	
Π2.1.1. Στέφανος	602
Π2.1.2. Η λεκτική περιγραφή Κυρίλλου και Στεφάνου	602
Π2.1.3. Το μουσικό παράδειγμα του Κυρίλλου	603
Π2.2. Το Νεβά στον Κηλτζανίδη	
Π2.2.1. Η κλίμακα	604

Π2.2.2. Η λεκτική περιγραφή	604
Π2.2.3. Το μουσικό παράδειγμα του Κηλτζανίδη και η απόδοσή του	605
Παράδειγμα 3: ΣΕΓΚΙΑΧ	
Π3.1. Το Σεγκιαχ στον Κύριλλο και τον Στέφανο	
Π3.1.1. Στέφανος	606
Π3.1.2. Η λεκτική περιγραφή Κυρίλλου και Στεφάνου	606
Π3.1.3. Το μουσικό παράδειγμα του Κυρίλλου	607
Π3.2. Το Σεγκιάχ στον Κηλτζανίδη	
Π3.2.1. Η κλίμακα	608
Π3.2.2. Η λεκτική περιγραφή	608
Π3.2.3. Το μουσικό παράδειγμα του Κηλτζανίδη και η απόδοσή του	609
Παράδειγμα 4: ΝΤΟΥΓΚΙΑΧ – ΔΙΟΥΓΚΙΑΧ	
Π4.1. Το Ντουγκιάχ στον Κύριλλο και τον Στέφανο	
Π4.1.1. Στέφανος	610
Π4.1.2. Η λεκτική περιγραφή Κυρίλλου και Στεφάνου	610
Π4.1.3. Το μουσικό παράδειγμα του Κυρίλλου	611
Π4.2. Το Διουγκιάχ στον Κηλτζανίδη	
Π4.2.1. Η κλίμακα	612
Π4.2.2. Η λεκτική περιγραφή	612
Π4.2.3. Το μουσικό παράδειγμα του Κηλτζανίδη και η απόδοσή του	613
Παράδειγμα 5: ΧΟΥΣΕΪΝΙ	
Π5.1. Το Χουσεϊνί στον Κύριλλο και τον Στέφανο	
Π5.1.1. Στέφανος	614
Π5.1.2. Η λεκτική περιγραφή Κυρίλλου και Στεφάνου	614
Π5.1.3. Το μουσικό παράδειγμα του Κυρίλλου	615
Π5.2. Το Χουσεϊνί στον Κηλτζανίδη	
Π5.2.1. Η κλίμακα	616
Π5.2.2. Η λεκτική περιγραφή	617
Π5.2.3. Το μουσικό παράδειγμα του Κηλτζανίδη και η απόδοσή του	618
Παράδειγμα 6: ΑΡΑΚ	
Π6.1. Το Αράκ στον Κύριλλο και τον Στέφανο	
Π6.1.1. Στέφανος	619
Π6.1.2. Η λεκτική περιγραφή Κυρίλλου και Στεφάνου	619
Π6.1.3. Το μουσικό παράδειγμα του Κυρίλλου	620
Π6.2. Το Αράκ στον Κηλτζανίδη	
Π6.2.1. Η κλίμακα	620
Π6.2.2. Η λεκτική περιγραφή	621
Π6.2.3. Το μουσικό παράδειγμα του Κηλτζανίδη και η απόδοσή του	622
Παράδειγμα 7 για το χρωματικό γένος πλ. Β' ήχου	623
ΧΙΤΖΑΖ χρωματικό γένος πλ. Β' ήχου	
Π7.1. Κύριλλος και Στέφανος	
Π7.1.1. Λεκτική περιγραφή και δομή κλίμακας	623

Π7.1.2. Μεταφορά της λεκτικής περιγραφής στο πεντάγραμμα	624
Π7.1.3. Απόδοση του μουσικού παραδείγματος του Κυρίλλου	624
Π7.2. Κηλτζανίδης	
Π7.2.1. Το διάγραμμα της κλίμακας του Χιτζάζ κατά Κηλτζανίδη και η λεκτική περιγραφή του	625
Π7.2.2. Απόδοση του μουσικού παραδείγματος του Κηλτζανίδη	629
Παράδειγμα 8: TZAPΓKIAΧ	630
Π8.1. Το Τζαργκιάχ στον Κύριλλο και τον Στέφανο	
Π8.1.1. Στέφανος	630
Π8.1.2. Η λεκτική περιγραφή Κυρίλλου και Στεφάνου	631
Π8.1.3. Το μουσικό παράδειγμα του Κυρίλλου	632
Π8.2. Το Τζαργκιάχ στον Κηλτζανίδη	
Π8.2.1. Η κλίμακα	633
Π8.2.2. Η λεκτική περιγραφή	634
Π8.2.3. Το μουσικό παράδειγμα του Κηλτζανίδη και η απόδοσή του	635
Παράδειγμα 9: Ο Κηλτζανίδης μεταγράφει τον Κύριλλο	639
Επίλογος	645

Βιβλιογραφία

ελληνόγλωσσα βιβλία

- ΑΓΑΘΟΚΛΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ, *Θεωρητικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, εκδ. τυπογραφείο Χ. Νικολαΐδου Φιλαδελφείως, Αθήναι, 1855.
- ΑΛΙΓΥΖΑΚΗΣ ΑΝΤΩΝΙΟΣ, *Θέματα εκκλησιαστικής μουσικής*, εκδ. Πουρνάρα, Θεσσαλονίκη, 1978.
- ΑΛΥΤΙΖΑΚΗΣ ΑΝΤΩΝΙΟΣ, *Εκκλησιαστικοί Ήχοι και Αραβοπερσικά Μακάμια*, επιμέλεια-εκτύπωση: Γραφικές Τέχνες Ανδρονάκη, Θεσσαλονίκη, 1990.
- ΑΛΥΤΙΖΑΚΗΣ ΑΝΤΩΝΙΟΣ, *Η Οκταηχία στην ελληνική Λειτουργική Υμνογραφία*, διδ. διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, εκδόσεις Π. Πουρνάρα, Θεσσαλονίκη 1985.
- ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, *Αρμονικά Στοιχεία και Ρυθμικά Στοιχεία*, στο *Αριστόξενος. Απαντα, Μουσικά Έργα*, Αρχαία Ελληνική Γραμματεία "Οι Έλληνες", 687, εκδ. "Κάκτος", Αθήνα.
- ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΣ ΚΕΣΣΑΝΙΕΥΣ, *Δοκίμιον Εκκλησιαστικών Μελών*, εκδ. τυπογραφείον Χ. Νικολαΐδου Φιλαδελφείως, Αθήναι, 1856.
- ΓΙΑΝΝΕΛΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ, *Η Γραπτή Μετάδοση της Θεωρίας της Νέας Μεθόδου της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, εκδ. Edignome, Παρίσι, 1996.
- ΓΙΑΝΝΕΛΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ, *"Τα έντυπα θεωρητικά της ψαλτικής· ανακλύπτοντα προβλήματα"*, πρακτικά του Α' Πανελληνίου Συνεδρίου Ψαλτικής Τέχνης, με θέμα *Θεωρία και πράξη της ψαλτικής τέχνης*, Αθήνα 3-5 Νοεμβρίου 2001, σελ. 169-184.
- ΓΙΑΝΝΕΛΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ, *Σύντομο Θεωρητικό Βυζαντινής Μουσικής*, Εκδόσεις Επέκταση, Κατερίνη, 2009.
- ΓΙΑΝΝΕΛΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ, *Επιτομή της θεωρίας της εκκλησιαστικής μουσικής. Η απόδοση στον Χρυσάνθο μιας ανώνυμης θεωρίας*, εκδ. Ζήτη, Θεσσαλονίκη 2013.
- ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Θεωρητικές Υπηχήσεις και Μουσικές Κλίμακες Γρηγορίου Πρωτοψάλτου*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2011.
- ΔΡΟΒΙΑΝΙΤΗΣ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗΣ, *Θεωρητική και Πρακτική Εκκλησιαστική Μουσική*, εκδ. τυπογραφείο Ε. Καγιόλ, 1851.
- ΕΠΙΤΡΟΠΗ 1881, *Στοιχειώδης Διδασκαλία της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, εκδ. Πατριαρχικόν Τυπογραφείο, Κωνσταντινούπολις, 1888.
- ΖΩΓΡΑΦΟΣ Γ. ΙΩΑΝΝΗΣ ΚΕΪΒΕΛΗΣ, *Μουσικόν Απάνθισμα*, τυπογραφείον "Η Ανατολή", Ευαγγελινού Μισαηλίδου, Κωνσταντινούπολη, 1872.
- ΙΩΑΝΝΙΤΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ, *Μουσική Ερμηνεία των Μεταβολών*, τύποις του Βιλαετίου Ιωαννίνων, 1871.
- ΚΑΡΑΣ ΣΙΜΩΝ, *Αρμονικά*, εκδ. Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, Αθήναι, 1989.
- ΚΑΡΑΣ ΣΙΜΩΝ, *Γένη και διαστήματα εις την Βυζαντινήν Μουσικήν*, εκδ. Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, Αθήναι, 1970.
- ΚΑΡΑΣ ΣΙΜΩΝ, *Η Ορθή Ερμηνεία και Μεταγραφή των Βυζαντινών Μουσικών Χειρογράφων*, εκδ. Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, Αθήναι, 1990.
- ΚΑΡΑΣ ΣΙΜΩΝ, *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής, Θεωρητικόν, τόμοι Α' και Β'*, εκδ. Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, Αθήναι, 1982.
- ΚΑΡΑΣ ΣΙΜΩΝ, *Η Βυζαντινή Μουσική Παλαιογραφική Έρευνα εν Ελλάδι*, εκδ. Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, Αθήναι, 1976.

ΚΗΛΤΖΑΝΙΔΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ, *Μεθοδική Διδασκαλία Θεωρητική τε και Πρακτική προς Εκμάθησιν και Διάδοσιν του Εξωτερικού Μέλους*, εκδ. Πατριαρχικόν Τυπογραφείο, Κωνσταντινούπολις, 1881.

ΚΥΡΙΑΖΙΔΗΣ ΑΓΑΘΑΓΓΕΛΟΣ, *Ο Ρυθμογράφος*, Κωνσταντινούπολις, 1909.

ΚΥΡΙΑΛΛΟΣ ΜΑΡΜΑΡΙΝΟΣ επισκόπος Τήνου, *Κώδικας 305, έτος χρονολόγησης 1749*, Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία Αθηνών (Παλαιά Βουλή).

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΠΟΡΦΥΡΟΓΕΝΝΗΤΟΣ *Περί Βασιλείου Τάξεως / De Ceremoniis Aulae Byzantinae* (4934 κε).

ΛΥΚΟΥΡΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ, *Πυθαγορική Μουσική και Ανατολή*, εκδ. Συρτός, Αθήνα, 1994.

ΜΑΖΑΡΑΚΗ ΔΕΣΠΟΙΝΑ, *Μουσική Ερμηνεία Δημοτικών Τραγουδιών από Αγιορείτικα Χειρόγραφα*, Α' έκδοση 1967, β' έκδοση 1993, Φίλιππος Νάκας.

ΜΑΚΡΗΣ ΕΥΣΤΑΘΙΟΣ, *Οι δύο όψεις της ελληνικής μουσικής κληρονομιάς. Αφιέρωμα εις μνήμην Σπυρίδωνος Περιστέρη*, Πρακτικά της Μουσικολογικής Συνάξεως που πραγματοποιήθηκε στις 10 και 11 Νοεμβρίου 2000 στο Μέγαρο της Ακαδημίας Αθηνών, Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, αρ. 18, Αθήνα, 2003.

ΜΑΥΡΟΕΙΔΗΣ ΜΑΡΙΟΣ, *Οι Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, εκδ. FAGOTTO, Αθήνα, ISBN 960-7075-47-1.

ΜΑΥΡΟΪΩΑΝΝΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ, *Όργανον Διδακτικόν της Ιεράς Μουσικής*, εκδ. τυπογραφείον Ερμής, Κέρκυρα 1851.

ΜΗΤΣΑΚΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ, *Βυζαντινή Υμνογραφία, από την εποχή της Καινής Διαθήκης έως την Εικονομαχία*, β' έκδοση, εκδόσεις Γρηγόρη, Αθήνα 1986, (α' έκδοση Θεσσαλονίκη 1971).

ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ ΣΟΛΩΝ, *Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1982.

ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ ΧΑΡΗΣ, «Το Μέγα Θεωρητικόν του Χρυσάνθου και οι γαλλικές πηγές του», περιοδικό «Ερανιστής», τεύχος 26, 2007.

ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ, *Συμβολαί εις την Ιστορίαν της παρ' ημίν Εκκλησιαστικής Μουσικής*, εκδ. τυπογραφείον και βιβλιοπωλείον Κουσουλίνου & Αθανασιάδου, Αθήναι, 1890.

ΣΚΙΑΣ ΑΝΔΡΕΑΣ, *Στοιχειώδης Μετρική της Αρχαίας Ελληνικής Ποιήσεως*, εκδ. Βιβλιοπωλείον "Το Φιλολογικόν", Βήτα Βασιλείου, Αθήνα, 1931

ΣΤΑΘΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ, *Εξήγησις της Παλαιάς Σημειογραφίας*, εκδ. Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα, 1978.

ΣΤΕΦΑΝΟΣ Δομέστιχος, *Ερμηνεία της Εξωτερικής Μουσικής*, εκδ. Πατριαρχικόν Τυπογραφείο, Κωνσταντινούπολις, 1843.

ΣΤΕΦΑΝΟΣ Λαμπαδάριος, *Κρηπίς*, εκδ. Πατριαρχικόν Τυπογραφείον, Κωνσταντινούπολις, 1875.

ΤΣΙΑΜΟΥΛΗΣ ΧΡΙΣΤΟΣ, ΕΡΕΥΝΙΔΗΣ ΠΑΥΛΟΣ, *Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης (17^{ος} – 20^{ος} αι.)*, εκδ. Δόμος, Αθήνα, 1998.

ΦΙΛΟΞΕΝΗΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ, *Θεωρητικόν Στοιχειώδες της Μουσικής*, εκδ. τυπογραφείο Σ. Ιγνατιάδου, Κωνσταντινούπολις, 1859.

ΦΛΩΡΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ, *Η Ελληνική Παράδοση στις Μουσικές Γραφές του Μεσαίωνα*, εκδ. Ζήτη, Θεσσαλονίκη, 1998.

ΦΩΚΑΕΥΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ & ΒΥΖΑΝΤΙΟΣ ΣΤΑΥΡΑΚΗΣ, *Ευτέρπη*, εκδ. τυπογραφείο Κάστορος, 1830.

- ΦΩΚΑΕΥΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ, *Κρηπίζ*, εκδ. τυπογραφείο Χ. Χριστομάνου, 1912, Θεσσαλονίκη, ανατύπωση της εκδ. 1864.
- ΦΩΚΑΕΥΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ, *Πανδώρα*, εκδ. Πατριαρχικόν Τυπογραφείον, 1843
- ΧΑΤΖΗΓΙΑΚΟΥΜΗΣ ΜΑΝΟΛΗΣ *Αντίγραφο (1816) του Μεγάλου Θεωρητικού. του Χρυσάνθου, Ο Εραμιστής*, ανάτυπο αρ. 212, έτος ΙΒ', Τ. 11/1974, Αθήνα 1977.
- ΧΑΤΖΗΘΕΟΔΩΡΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΣ, *Βιβλιογραφία της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής (Περίοδος Α' 1820-1899)*, εκδ. Πατριαρχικόν Ίδρυμα Πατερικών Μελετών, Θεσσαλονίκη, 1998.
- ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΟΣ ΧΑΡΤΟΦΥΛΑΞ, *Εισαγωγή εις το Θεωρητικόν και Πρακτικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, κριτική έκδοση Εμμανουήλ, Στ. Γιαννόπουλου, β' έκδοσις, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2007.
- ΧΡΥΣΑΝΘΟΣ επισκόπος Διωραχίου ο εκ Μαδύτων, *Εισαγωγή εις το Θεωρητικόν και Πρακτικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, εκδ. Τυπογραφείο Ριγνίου, Παρίσιοι, 1821.
- ΧΡΥΣΑΝΘΟΣ επισκόπος Διωραχίου ο εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, εκδ. Τυπογραφείο Μιχαήλ Βάις, Τεργέστη, 1832.
- ΨΑΧΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ, *Ασίας Λύρα*, εκδ. τυπογραφείον Σπυρίδωνος Κουσουλίνου, Αθήναι, 1908.
- ΨΑΧΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ, *Η Παρασημαντική της Βυζαντινής Μουσικής*, α' εκδ. 1917, ανατύπωση εκδ. Διόνυσος, Αθήναι, 1978.

μεταφρασμένα στην ελληνική βιβλία

- AYDEMIR MURAT, *Το τουρκικό μακάμ*, μτφ. Σοφία Κομποτιάτη, εκδ. Fagotto books, Αθήνα 2012.
- HINDEMITH PAUL, *Σύστημα Μουσικής Σύνθεσης, τόμος α'*, πρώτη έκδοση στα γερμανικά, 1942, μτφ. Κ. Νάσος, ελληνική εκδ. ΝΑΣΟΣ, Αθήνα, ISBN 960-7030-09-5
- NEUBECKER ANNEMARIE JEANETTE, *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, εκδ. Οδυσσέας ΕΠΕ, Αθήνα, 1986.
- SNELL BRUNO, *Μετρική της Αρχαίας Ελληνικής Ποιήσεως*, μετάφραση & εκδ. Αναστασίου Αλεξ. Νικήτα, Αθήναι, 1969.
- SZABÓ ÁRPÁD, *Απαρχαί των Ελληνικών Μαθηματικών*, εκδ. Τεχνικό Επιμελητήριο της Ελλάδος, Αθήναι, 1973.
- WEST M. L., *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, μτφ. Στάθης Κομνηνός, εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα, 1989.

ξενόγλωσσα βιβλία

- AKSOY BÜLENT, *"The Structure and Idea of the Maqam"*, Historical Approaches, Proceedins of the Third of the ICMT Maqam Study Group Tampere –Virrat, 2-5 October 1995.
- BOURGAULT - DUCOUDRAY LOUIS ALBERT, *Souvenirs d'une Mission Musicale en Grèce et en Orient*, εκδ. Librairie Hachette, α' έκδ. Paris, 1876.
- DANIELOU ALAIN, *Introduction to the study of musical scales*, ed. Oriental Reprint, New Delhi, 1979.
- ZANNOS IOANNIS, *Ichos und Makam: Vergleichende Untersuchungen zum Tonsystem der griechisch-orthodoxen Kirchenmusik und der türkischen Kunstmusik*, Orpheus Verlag, Bonn 1994.
- ZANNOS IOANNIS *"Intonation in Theory and Practice of Greek and Turkish Music"*, Yearbook for Traditional Music, Vol 22 (1990), pp. 42-59

- LATTARD JEAN, *Gammes et tempéraments musicaux*, éd. Masson 1988.
- ÖZKAN ISMAIL HAKKI, *Türk Musikisi Nazariyatı Ve Usulleri & Kudüm Velveleleri*, εκδ. Ötüken Neşriyat, Istanbul, 1984.
- POPESCU EUGENIA, ARABI SIRLI ADRIANA, *Sources of 18th Century Music*, εκδ. Pan Yayincilik Barbaros Bulvari 74/4, Istanbul, 2000.
- RAMEAU JEAN-PHILIPPE, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, εκδ. Jean-Baptiste-Christophe Ballard, Paris, 1722.
- REINHARD KURT AND URSULA, *Turquie, Les traditions musicales*. Collection de l'Institut International d'Études Comparatives de la Musique publiée sous le patronage du Conseil International de la Musique, éd. Buchet/Chastel, Paris 1969.
- STONE KURT, *Music Notation in the Twentieth Century*, εκδ. W.W. Norton & Company, New York, London, 1980.
- WRIGHT OWEN, *Demetrius Cantemir, The Collection of Notations* vol. 1, Part 1, *Text*, έτος έκδοσης 1992, και vol. 2, Part 2, *Commentary*, έτος έκδοσης 2000, SOAS Musicology Series.
- YEKTA RAUF, *“La Musique Turque”*, Encyclopédie de la Musique, εκδ. Librairie Delagrave, Παρίσι, 1922.

Συντομογραφίες:

βλ. = βλέπε

ΔΔ = παρούσα διδακτορική διατριβή

ΕΙΣΑΓΩΓΗ-1821 = Εισαγωγή εις το Θεωρητικόν και Πρακτικόν της
Εκκλησιαστικής Μουσικής, Χρυσάνθου του Μαδυτινού.

εκδ. = έκδοση, εκδόσεις.

ΕΡΜΗΝΕΙΑ = Ερμηνεία το Εξωτερικού Μέλους, Στεφάνου Δομεστίχου

Κεφ. = Κεφάλαιο

Μ.Δ. = Μεθοδική Διδασκαλία, Παναγιώτου Κηλτζανίδου

Μ.Θ. = Μέγα Θεωρητικόν, Χρυσάνθου του Μαδυτινού

Μτφ. = μετάφραση

ό.π. = όπως προηγουμένως

πρβλ. = παράβαλε

Σ.Δ. = Στοιχειώδης διδασκαλία, Επιτροπής 1881

φ ή Φ. = φύλλο (χειρογράφο)

χ.γ. = χρυσάνθειες γραμμές

χφ ή χ.φ. = χειρόγραφο

Επισήμανση περί της Ορθογραφίας:

Στο μεγαλύτερο μέρος της παρούσας διατριβής εμφανίζεται πλήθος όρων του Εξωτερικού Μέλους προερχόμενο από τα ελληνόγλωσσα θεωρητικά συγγράμματα του 19^{ου} αιώνα. Οι όροι αυτοί προερχόμενοι με τη σειρά τους από την αραβοπερσική και την παλαιά οθωμανική, έχουν αποδοθεί στα ελληνικά από τους συγγραφείς των συγγραμμάτων ποικίλως. Πχ για τον όρο *nīm* (όπως αποδίδεται στην νέα τουρκική) χρησιμοποιούνται οι γραφές *νυμ*, *νημ* και *νιμ*. Για τους όρους αυτούς δεν ακολουθώ ένα ενιαίο τρόπο γραφής, αλλά διατηρώ την κατά συγγραφέα απόδοσή της. Η ποικιλία αυτή αντανακλάται και στα Περιεχόμενα.

Πρόλογος

Τον Μάη του 1998 ύστερα από μία συναυλία της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών στο Δημοτικό Θέατρο Πάτρας, βρεθήκαμε με τον κ. Χάρη Ξανθουδάκη να συζητάμε για τα έργα μας που μόλις είχαν ερμηνευτεί. Όταν η συζήτηση είχε προχωρήσει πια στις γενικότερες ενασχολήσεις μας, του ανέφερα την επιθυμία μου να αξιοποιήσω τις κατά καιρούς μελέτες μου πάνω στο εξωτερικό μέλος, μελέτες που αφορμή είχαν αφενός την μουσική πράξη η οποία με απασχολούσε με την ιδιότητα του ερμηνευτή, αφετέρου βαθύτερα σχετικά θεωρητικά ζητήματα τα οποία με κέντριζαν και με ενέπνεαν ως συνθέτη. Ο κ. Χάρης Ξανθουδάκης, όχι μόνον έδειξε ένθερμο ενδιαφέρον, αλλά αμέσως, με την ιδιότητα του καθηγητή στο Ιόνιο Πανεπιστήμιο, μου άνοιξε τον δρόμο προς την κατεύθυνση μιας διδακτορικής διατριβής, με την τιμητική πρότασή του να είναι μέλος της τριμελούς επιτροπής, πληροφορώντας με παράλληλα ότι το κενό της έδρας του φίλου μου αείμνηστου Μάριου Μαυροειδή πρόσφατα είχε καλυφθεί από τον κ. Δημήτρη Γιαννέλο, ο οποίος είχε επαναπατριστεί και ο οποίος ήταν ο πλέον κατάλληλος για να με αναλάβει ως επιβλέπων καθηγητής. Το θεώρησα ευτυχή συγκυρία, φέρνοντας στο μυαλό μου την παλαιά γνωριμία και φιλία μου με τον κ. Δημήτρη Γιαννέλο με τον οποίο μας ένωναν τα κοινά μας μουσικολογικά ενδιαφέροντα, και χάρηκα ιδιαίτερος που θα ανανεώναμε την επαφή μας η οποία είχε διακοπεί επί δεκαπέντε χρόνια, λόγω της αναχώρησής του και της αξιόλογης επιστημονικής πορείας του στην Γαλλία.

Μετά την επίσημη αποδοχή του θέματος της διατριβής μου από μέρους του Ιονίου Πανεπιστημίου, με ενθουσιασμό ξεκίνησα την εργασία μου, ενθουσιασμός που, σε συνδυασμό με την οικειότητα από πρακτικής πλευράς που είχα - όπως πίστευα - με το θέμα, με οδήγησε στην πλάνη τού να νομίσω ότι τα τέσσερα κατ' ελάχιστον χρόνια που προβλέπονταν από τον νόμο για την εκπόνηση ενός διδακτορικού ήσαν υπεραρκετά. Η ερευνητική πράξη, αναγκαστικά σε συνδυασμό με τις υπόλοιπες επαγγελματικές μου υποχρεώσεις καθώς και την ενασχόλησή μου με την σύνθεση, απέδειξε ότι η λεπτολογία είναι ο καλύτερος σύμμαχος της χρονικής καθυστέρησης. Κάθε ζήτημα του θεματός μου ως κεφαλή της Λερναίας Ύδρας απέκοπτα και μου εμφάνιζε δύο (τουλάχιστον) νέα.

Ως κυρίως πρόβλημα της ερευνητικής διαδικασίας ανεδείχθη ο επιστημονικός λόγος όλων των θεωρητικών συγγραφέων της νέας εποχής που άνοιξε με τον Χρυσάνθο τον Μαδυτινό από τις αρχές μέχρι τα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Ο θεωρητικός λόγος αυτής της ενθουσιώδους εποχής βρίσκεται μακριά από το σημερινό πνεύμα της θεωρητικής σκέψης αφενός και αφετέρου οι θεωρητικές μελέτες που αφορούσαν ειδικότερα στο εξωτερικό μέλος όχι μόνον συντηρούσαν, αλλά πολλές φορές διόγκωναν τις θεωρητικές ανακολουθίες των κυρίως θεωρητικών συγγραμμάτων περί την εκκλησιαστική μουσική. Θα είχα πελαγοδρομήσει, αν στα χρόνια που μεσολάβησαν δεν είχα συνεχή συμπαράστατη και εμψυχωτή τον κ. Δημήτρη Γιαννέλο. Ειδικά μάλιστα τα δύο τελευταία χρόνια που φάνηκε πλέον ότι πλησιάζω στην ολοκλήρωση της διατριβής μου, οι οδηγίες του και η επιστημονική του ματιά βοήθησαν πολύ στο να ωριμάσουν ακόμα και ως ύφος γραφής οι θεωρητικές μου απόψεις. Αυτονόητο είναι ότι του οφείλω αμέριστη ευγνωμοσύνη.

Οφείλω επίσης θερμότες ευχαριστίες τόσο στον κ. Χάρη Ξανθουδάκη για την όλη υποστήριξή του, όσο και στον αναπληρωτή καθηγητή κ. Ευστάθιο Μακρή, ο οποίος απεδέχθη ως άμεσα σχετιζόμενος με το αντικείμενο της διατριβής μου να αντικαταστήσει την καθηγήτρια Ίριγκαρτ Λέρχ-Καλαβρυτινού ως μέλος της τριμελούς επιτροπής.

Γιώργος Χατζημιχελάκης

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η από μέρους μου εστίαση στην θεωρία και την πράξη του εξωτερικού μέλους μέσω των έντυπων θεωρητικών συγγραμμάτων του 19^{ου} αιώνα προέκυψε από την εκτίμηση ότι ο 19^{ος} αιώνας αναδεικνύει ένα νέο είδος θεωρητικής σκέψης επηρεασμένο από την δυτική επιστημονική σκέψη και το πνεύμα του Διαφωτισμού. Η καθιέρωση και διάδοση της τυπογραφίας υπογραμμίζει ότι η πλειοψηφία των περί την Εκκλησιαστική μας Μουσική μουσικών κύκλων αποζητά μια ουσιώδη προσαρμογή στις ούτως ή άλλως εισβάλλουσες στην Ανατολή δυτικές πνευματικές και τεχνολογικές κατακτήσεις. Εστιάζοντας λοιπόν στην θεωρητική σκέψη του 19^{ου} αιώνα αποκτούμε ένα εργαλείο κατανόησης και των παλαιότερων αλλά και των μεταγενέστερων εποχών.

Η περί την Εκκλησιαστική μας Μουσική θεωρητική σκέψη του 19^{ου} αιώνα θέλοντας να θεραπεύσει σημειογραφικές ελαστικότητες και θεωρητικές ασάφειες των προηγούμενων εποχών, όπως τις αντιλήφθηκε, προσπάθησε μεταξύ άλλων κυρίως να επιλύσει δύο ζητήματα: το ζήτημα της ακριβούς απόδοσης του ρυθμού μέσω της σημειογραφίας, όπως και το ζήτημα του ακριβούς προσδιορισμού των διαστημάτων που μετέχουν της δομής των εκκλησιαστικών Ήχων, μέσω μιας μαθηματικής ή έστω απλής αριθμητικής μεθόδου. Σαφέστατα αναγνωρίζουμε δύο φάσεις της θεωρητικής σκέψης του 19^{ου} αιώνα, η πρώτη από τις αρχές του έως το 1880 και η δεύτερη από το 1881 έως το τέλος του, οι οποίες ομαδοποιούν τους θεωρητικούς συγγραφείς σε δύο χρονικούς κύκλους: του Χρυσάνθου του Μαδυτινού και των επιγόνων του από τη μια, της Επιτροπής του 1881 από την άλλη. Η Επιτροπή του 1881 συνοψίζοντας θεωρητικούς προβληματισμούς που εντάθηκαν κατά τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, γύρω από λάθη, ελλείψεις και ανακρίβειες του προηγούμενου κύκλου, αλλά και προ

ενός κινδύνου, όπως προσλαμβάνονταν, αλλοίωσης της μουσικής παράδοσης (ιδίως της ποικιλίας διαστημάτων και γενών) εξαιτίας της διάδοσης του ευρωπαϊκού μέλους, κυρίως ασχολείται, όσο πιο επιστημονικά γίνεται, με τον επαναπροσδιορισμό της φθογγικής ύλης του εκκλησιαστικού μέλους.

Παραπλεύρως, θεωρητικοί και των δύο κύκλων αξιοποιώντας τα θεωρητικά εργαλεία τους, ασχολούνται και με την θεωρία της λεγόμενης *εξωτερικής μουσικής*, ή *εξωτερικού μέλους*. Οι δύο αυτοί συνώνυμοι όροι, διαδέχονται τον παλαιότερο όρο *έξω μουσική* και τον ακόμη παλαιότερο *θύραθεν μουσική*. Ο όρος *θύραθεν μουσική* προ της οθωμανικής εποχής σημαίνει την μη εκκλησιαστική μουσική γενικώς συμπεριλαμβάνοντας διάφορα είδη συνδεδεμένα με ήθη, αλλά και εθνικές παραδόσεις της βυζαντινής αυτοκρατορίας. Μετά την οθωμανική κατάκτηση και καθώς βαίνουμε προς τον 19^ο αιώνα ο όρος *θύραθεν* (με τις συνώνυμες μετονομασίες του) τείνει να ταυτιστεί με την *Αραβοπερσική Μουσική* (την οποία σήμερα πλέον αποκαλούμε *Μουσική του Μακάμ*) που τότε και εναλλακτικώς *Οθωμανική* καλείται, καθόσον η αφύπνιση εθνικής συνείδησης των ελληνορθόδοξων θεωρητικών συσπειρώνεται γύρω από την Εκκλησιαστική Μουσική και δι' αυτής ατενίζει το απώτατο παρελθόν των αρχαίων Ελλήνων αρμονικών συγγραφέων, εκχωρώντας βαθμιαία το εξωτερικό μέλος στην Οθωμανική Μουσική. Μετά μάλιστα τα ιστορικά γεγονότα των αρχών του 20^{ου} αιώνα η εκχώρηση γίνεται οριστική και το εξωτερικό μέλος θεωρείται και ονομάζεται πλέον *Αραβοτουρκική* ή και απλώς *Τουρκική Μουσική*. Ωστόσο, στους ψαλτικούς κύκλους ήδη από τον 18^ο αιώνα με όλο και περισσότερη ένταση έχει αρχίσει να διεισδύει η ορολογία της Μουσικής του Μακάμ ακόμα και για τον προσδιορισμό (εναλλακτικά με την παλαιά εκκλησιαστική ορολογία) μέρους της φθογγικής ή της μελικής ύλης της εκκλησιαστικής μουσικής. Οπότε το φαινομενικά διαχωρισμένο από την Εκκλησιαστική Μουσική εξωτερικό μέλος, στην ουσία - και με αμφίδρομο τρόπο - έχει πολύ κοινή ύλη κυρίως φθογγική με την Εκκλησιαστική Μουσική. Και οι περισσότεροι ιεροψάλτες της εποχής, ιδίως της Κωνσταντινούπολης και της Μικράς Ασίας, γνωρίζουν και θεραπεύουν τόσο το εκκλησιαστικό όσο και το εξωτερικό μέλος, καθώς και γνωρίζουν οι περισσότεροι κάποιο μουσικό όργανο του εξωτερικού μέλους, κυρίως ταμπούρ, πανδουρίδα όπως προσφιλώς ο Χρυσάνθος ο Μαδυτινός το αποκαλεί.

Με την πανδουρίδα και τους δεσμούς της (περδέδες) ο Χρυσάνθος προσπαθεί να αναθερμάνει δεσμούς με το απώτατο θεωρητικό παρελθόν, αυτό του Πυθαγόρα, του Αριστόξενου και του μονόχορδου. Και στην θεωρητική σκέψη του οφείλεται η επάνοδος αφενός των μαθηματικών λόγων ως μέσον προσδιορισμού, αφετέρου η κατατομή της χορδής ως μέσον αισθητοποίησης, των διαστημάτων. Ωστόσο, ένα απλό αριθμητικό ολίσθημα του Χρυσάνθου χάριν διδακτικής απλούστευσης κατά την παρουσίαση της φθογγικής ύλης μέσω διαγραμμάτων που σχετίζονται με τετράχορδα, πεντάχορδα και κυρίως οκτάχορδα, άφησε πολλά θεωρητικά κενά. Η Επιτροπή του 1881 με στέρεα μαθηματικά δεν ασχολείται με την μαθηματική ανασκευή της θεωρίας του Χρυσάνθου, αλλά επαναπροσδιορίζει μαθηματικώς τα διαστήματα μέσω πειραματικής μεθόδου και εφαρμόζοντας έναν συγκεκριασμό απεικονίζει την φθογγική ύλη σε διαγράμματα, διαφοροποιημένα από αυτά του Χρυσάνθου και των επιγόνων του. Όλα αυτά αντανακλώνται στον προσδιορισμό της φθογγικής ύλης του εξωτερικού μέλους από τους θεωρητικούς του 19^{ου} αιώνα, και κυρίως δύο: του Στεφάνου Δομεστίχου που ανήκει στον κύκλο του Χρυσάνθου και του Παναγιώτου Κηλτζανίδου που ανήκει στον κύκλο της Επιτροπής του 1881.

Το μεγαλύτερο μέρος λοιπόν της παρούσας εργασίας μου θα αποπειραθεί να διερευνήσει και να καταστήσει ανάγλυφες τις ομοιότητες και τις διαφορές των θεωρητικών συγγραφέων του 19^{ου} αιώνα σε ό, τι σχετίζονται με την προσπάθειά τους να προσδιορίζουν με ακρίβεια την φθογγική ύλη του εξωτερικού μέλους. Η έρευνα αυτή αναγκαστικά διέρχεται από την διεξοδική εξέταση από μέρους μου της φθογγικής ύλης του εκκλησιαστικού μέλους. Δεδομένου μάλιστα ότι ο Στέφανος, χωρίς να το ομολογεί, παραφράζει ένα σχετικό σύγγραμμα του κατά έναν αιώνα παλαιότερου Κυρίλλου του Μαρμαρινού, καθώς και ότι ο Κηλτζανίδης αναφέρεται στον κατά έναν αιώνα προγενέστερο μουσικοδίφη Δημήτριο Καντεμήρι, η έρευνά μου συγκριτικά θα πρέπει να επεκταθεί και προς αυτές τις κατευθύνσεις. Μοιραία για συγκριτικούς λόγους επίσης εμπλέκεται ο μεταξύ 19^{ου} και 20^{ου} αιώνας θεωρητικός Rauf Yekta, επειδή είναι ο πρώτος νεώτερος Τούρκος θεωρητικός που αναλαμβάνει σε μία οικεία με την σημερινή επιστημονική γλώσσα, να παρουσιάσει στα γαλλικά περί το 1922 ως Τουρκική Μουσική, το ήδη προς αυτήν εκχωρημένο για ιστορικούς λόγους εξωτερικό μέλος.

Για τον σκοπό αυτόν θα εξετάσω διεξοδικά τις απόψεις των θεωρητικών του 19^{ου} αιώνα συγγραφέων του εκκλησιαστικού μέλους περί διαστημάτων 2^{ας} και τις επί των γενών και των κλιμάκων των Ήχων εφαρμογές τους. Δεδομένου ότι ο Χρυσάνθος και οι επίγονοί του πλην των τριών τόνων (μείζονα, ελάσσονα και ελάχιστο) τα υπόλοιπα διαστήματα 2^{ας} τα προσδιορίζουν με ακέραιους αριθμούς ανάγοντάς τα σε μία διαίρεση της 8^{ας} σε 68 τμήματα, θεωρώ αναγκαία την προσπάθεια απόδοσής τους με λόγους, ώστε να είναι συγκρίσιμα με τους λόγους δια των οποίων αντίστοιχα η Επιτροπή του 1881 προσδιορίζει τα κυριότερα διαστήματα 2^{ας} και τα εντάσσει σε ένα σύστημα συγκερασμού που υποδιαιρεί την 8^α σε 36 τμήματα, καθώς και με τους λόγους που μετέρχεται ο Rauf Yekta για την κατάδειξη της φθογγικής ύλης της Τουρκικής Μουσικής (εντός της οποίας ανάγονται σε ένα σύστημα υποδιαίρεσης του μείζονος τόνου σε 9 τμήματα και τις 8^{ας} σε 53). Κατόπιν όλα αυτά τα διαστήματα σκοπεύω τόσο να τα συμπαρουσιάσω ως λόγους, όσο και να τα συγκρίνω ανάγοντάς τα σε ένα κοινό σύστημα αναφοράς, αυτό των cents, που υποδιαιρεί την 8^α σε 1200 τμήματα. Με εργαλείο αυτήν την αναγωγή, και αφού προηγουμένως λεπτομερώς ασχοληθώ με την ονοματολογία και τους όρους του εξωτερικού μέλους όπως παραδίδονται από τον Στέφανο εν συγκρίσει προς τον Κύριλλο, καθώς και τον Κηλτζανίδη, εμπλέκοντας τόσο τις περί των απόψεων του Καντεμήρι θεωρήσεις του O. Write, καθώς και όσα σχετικά μας παραδίδει ο Rauf Yekta, σκοπεύω να αποδώσω σε κάθε όρο σχετιζόμενο με φθόγγο το ακριβές ύψος του και τις εξ αυτού προερχόμενες σχέσεις με τα υπόλοιπα ύψη, καθώς και την θέση ή τις θέσεις που αυτό το ύψος παράγεται επί των χορδών του ταμπούρ.

Το μεγαλύτερο πρόβλημα που διαφαίνεται ότι έχω να αντιμετωπίσω είναι το ότι ο Στέφανος στα διαγράμματα των κλιμάκων των Μακάμ μετερχόμενος το σύστημα του Χρυσάνθου και αναπαράγοντας τα μαθηματικά του προβλήματα σε πολλές περιπτώσεις αποδίδει έμμεσα διαφορετικές τιμές στο ίδιο ύψος. Ο Κηλτζανίδης από την άλλη δεν χρησιμοποιεί τιμές για να καταδείξει τις μεταξύ των φθόγγων σχέσεις. Τους σκοπέλους αυτούς σκοπεύω να τους ξεπεράσω μέσω μιας λεπτομερέστατης στατιστικής μελέτης εν συνδυασμό με μία αναλυτική προσέγγιση των φθογγικών σχέσεων όπως αυτές οφείλουν να είναι ώστε

να υπηρετείται η κατατομή του ταμπούρ, σύμφωνα πάντα με τις απόψεις κάθε συγγραφέα.

Εν συνεχεία με βάση την σημειογραφία στο πεντάγραμμο, αξιοποιώντας τη συμβολοσειρά αλλοιώσεων της τουρκικής μουσικής σκοπεύω να διαπλάσω ένα διευρυμένο σύστημα συμβόλων των αλλοιώσεων. Στο σύστημα αυτό κάθε φθόγγος και κάθε διάστημα ανεξάρτητα από την θεωρητική του προέλευση θα καταδεικνύεται μέσα σε ένα ενιαίο σύστημα συμβόλων. Αυτό το ενιαίο σύστημα υφεσοδιέσεων θα προσφέρει στον μελετητή τη δυνατότητα να έχει άμεση αντίληψη για το ύψος κάθε φθόγγου ανεξάρτητα από το θεωρητικό πλαίσιο προέλευσής του (των 68 ή των 36 ή των 53 υποδιαιρέσεων της οκτάβας). Με αυτό το σύστημα κατόπιν σκοπεύω να συνθεωρήσω και να μεταφέρω στο πεντάγραμμο μέλη από τα κυριότερα Μακάμια όπως με τα παραδείγματά τους τα παρέδωσαν οι θεωρητικοί συγγραφείς Κύριλλος, Στέφανος και Κηλτζανίδης, και να υποδείξω μια γενικότερη μεθοδολογία σύγκρισης και απόδοσής τους.

Το θέμα της μελικής κίνησης των Μακαμιών το οποίο κατ' επέκτασιν σχετίζεται με τις ομοιότητες του Μακάμ με τους εκκλησιαστικούς Ήχους θα με απασχολήσει στον βαθμό που φωτίζει τον προσδιορισμό της φθογγικής ύλης του εξωτερικού μέλους, όπως αυτή εμπεριέχεται στα συγγράμματα που εξετάζω. Άλλωστε υπάρχουν σχετικές εργασίες οι οποίες ασχολούνται με το θέμα αυτό, όπως του Αντώνιου Αλυγιάκη *Εκκλησιαστικοί Ήχοι και Αραβοπερσικά Μακάμια*, του Ιωάννη Ζάννου *Ichos und Makam*, καθώς και του Μάριου Μαυροειδή *Οι Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*.

Η ρυθμική ύλη από την άλλη πλευρά θα με απασχολήσει σε ένα ιδιαίτερο κεφάλαιο. Και εκεί αναφύονται ζητήματα ονοματολογικά, αλλά αυτό στο οποίο κυρίως θα εντρυφήσω είναι η σύγκριση όσων μας παρέδωσαν ο Κύριλλος, ο Στέφανος, ο Χρυσάνθος και ο Κηλτζανίδης μέσα από διαφορετικούς τρόπους καταγραφής των ρυθμικών κύκλων του εξωτερικού μέλους, των ουσούλ, ή ουσουλίων. Η σύγκριση αυτή θα γίνει με την βοήθεια των όσων περί των ουσούλ παραδίδει ο Rauf Yekta, αλλά και ο προγενέστερός του εκδοτικά Αγαθάγγελος Κυριαζίδης (1909).

Δυσανάλογα λίγες σε σχέση με το πλήθος πληροφοριών περί την φθογγική και ρυθμική ύλη του εξωτερικού μέλους που παρέχουν τα συγγράμματα των Ελλήνων θεωρητικών του 19^{ου} αιώνα είναι οι πληροφορίες για τη μορφολογία και την οργανολογία. Θα προσπαθήσω με όση βεβαιότητα οι ίδιες επιτρέπουν να εξηγήσω την ορολογία τους και να τις συστηματοποιήσω.

Το σύνολο των συμπερασμάτων που θα προκύψουν, θα μπορέσουν να αποτελέσουν ελπίζω ένα εργαλείο ερμηνευτικής προσέγγισης της μουσικής πράξης του εξωτερικού μέλους. Διότι όπου αυτό είναι καταγεγραμμένο μέσω της εκκλησιαστικής μας σημειογραφίας, ως κυρίως ζήτημα ανακύπτει η κατατομή του ταμπούρ, δεδομένου ότι σε αντίθεση με την Εκκλησιαστική μας Μουσική, η οργανοχρησία είναι σύμφυτη με την μουσική πράξη του εξωτερικού μέλους, δεδομένου μάλιστα ότι το ταμπούρ παλαιόθεν είναι το κατ' εξοχήν όργανο όχι μόνον εκφοράς αλλά και τονικής ρύθμισης του εξωτερικού μέλους, βάσει του οποίου όλα τα υπόλοιπα όργανα αλλά και η φωνή συντονίζονται για την ακριβή απόδοση της φθογγικής ύλης.

Οφείλω επίσης εκ των προτέρων να επισημάνω, ότι στην παρούσα διατριβή δεν χωρεί να ασχοληθώ εκτενώς με το γλωσσικό μέρος της ορολογίας, την ερμηνεία του και το πώς αυτό δια των αιώνων διαμορφώθηκε. Το θέμα αυτό για να εξαντληθεί χρειάζεται ειδικές μελέτες από εξειδικευμένους και πολύγλωσσους γλωσσολόγους οι οποίοι θα ερευνήσουν την εξέλιξη της ορολογίας αυτής εν παραλλήλω με την εξέλιξη των γλωσσών εκ των οποίων προέρχεται, της κατά τόπους αραβικής, της περσικής και της τουρκικής. Κάτι ανάλογο θα είχα να πω για το γεγονός ότι πέραν των πολύ αναγκαίων αναφορών σε ιστορικά ζητήματα δεν θα αναπτύξω ιδιαιτέρως θέματα ιστορικά, θεωρώντας τα ύλη άλλης διατριβής.

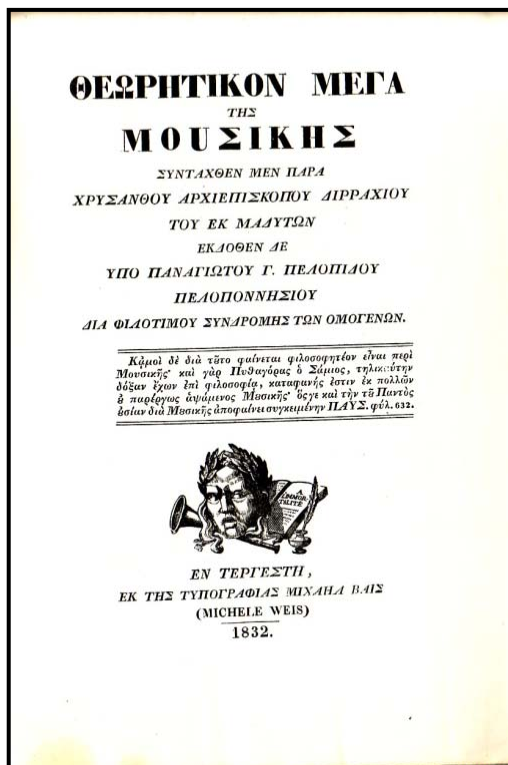
1. ΤΑ ΕΝΤΥΠΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΑ ΤΟΥ 19^{ου} ΑΙΩΝΑ και το ενδιαφέρον των θεωρητικών για την μουσική του Μακάμ

1.1. Τα βασικά θεωρητικά συγγράμματα.

Η τρίτη δεκαετία του 19^{ου} αιώνα είναι για την μεταβυζαντινή εκκλησιαστική μουσική η αυγή μιας νέας εποχής. Με αρκετή αργοπορία, οι μουσικές εκδόσεις εγκαταλείπουν την παραδοσιακή μορφή των χειρογράφων και εισέρχονται στον κόσμο της τυπογραφίας. Ο ποταμός έντυπων εκδόσεων που ακολουθεί έχει ουσιαστικά την κοίτη του σε μία μουσική προσωπικότητα, τον Χρυσάνθο τον Μαδυτινό, αρχιεπίσκοπο Δυρραχίου. Ο Χρυσάνθος, μεταρρυθμιστής της παλαιάς μουσικής

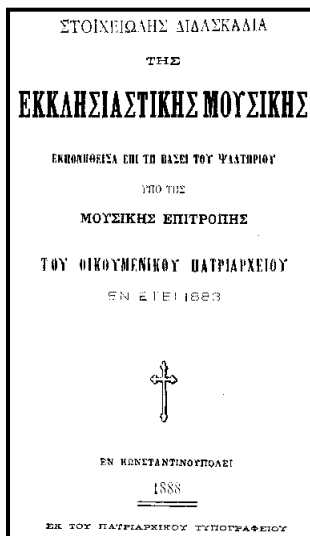
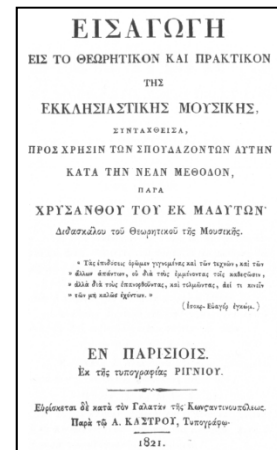
σημειογραφίας και εγκαινιαστής ενός νέου εκπαιδευτικού συστήματος, είναι συνάμα και ο μέντορας μιας ακολουθίας ελασσόνων θεωρητικών συγγραφέων που με τη σειρά τους, είτε αναφέρονται στο έργο του, είτε προσπαθούν να το συμπληρώσουν και να το επεκτείνουν.

Η μεταρρύθμιση του Χρυσάνθου, η οποία συνοψίζεται μέσα στο θεμελιώδες σύγγραμμά του **ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ ΜΕΓΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ**, έχοντας την πλήρη αποδοχή του Οικουμενικού Πατριαρχείου, επιβάλλεται και επιβάλλει την αναγκαιότητα επανέκδοσης των παλαιών μουσικών χειρογράφων στη νέα σημειογραφία και σε έντυπη πλέον μορφή.



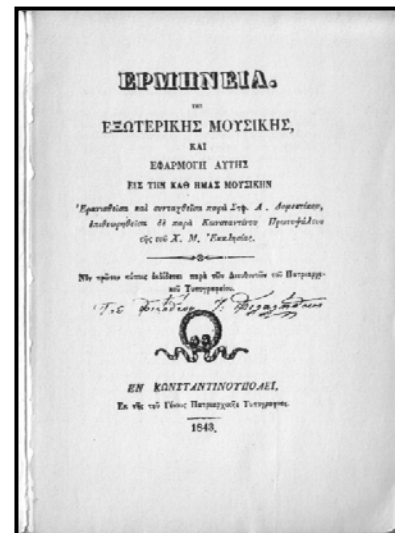
Το ογκώδες αυτό έργο αναλαμβάνουν οι Γρηγόριος Πρωτοψάλτης και Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ, ακάματοι μεταγραφείς και εμπνευσμένοι συνθέτες μελουργοί. Η Ιστορία της Εκκλησιαστικής μας Μουσικής τους επεφύλαξε την τιμή να ονομάζονται μαζί με τον Χρυσάνθο “οι Τρεις Διδάσκαλοι”, ενώ το όλο σύστημα σημειογραφίας και διδασκαλίας των Τριών Διδασκάλων ονομάστηκε “Νέα Μέθοδος”.

Το *ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ* (στο εξής Μ.Θ.) του Χρυσάνθου εκδόθηκε το 1832. Ωστόσο, σε χειρόγραφη μορφή κυκλοφορούσε ήδη από πολύ πιο νωρίς.¹ Οπότε, η φαινομενικά πρότερη του Μ.Θ. *ΕΙΣΑΓΩΓΗ εις το Θεωρητικόν και Πρακτικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής* του ιδίου, η οποία εκδόθηκε το 1821 (στο εξής: *ΕΙΣΑΓΩΓΗ-1821*), είναι ουσιαστικά ένα μεταγενέστερο σύγγραμμα, το οποίο ως στόχο είχε να παρουσιάσει ευσύνοπτα την Νέα Μέθοδο². Αξιοσημείωτο είναι ότι στην Εισαγωγή συναντάμε ορισμένα διαγράμματα κλιμάκων τα οποία συμπληρώνουν κενά του Μ.Θ., ή μάλλον αποσαφηνίζουν με πρακτικό τρόπο όσα στο Μ.Θ. εκτίθενται με πιο επιστημονική θεωρητική ιεράρχηση.



Οι θεωρητικές απόψεις του Χρυσάνθου σε αρκετά ζητήματα διατηρούν την επιρροή τους ακόμα και σήμερα. Όμως, την ισχυρότερη αναθεώρηση κυρίως σε ότι αφορά στην θεωρία των γενών, της δομής των κλιμάκων και των διαστημάτων την υπέστησαν από την λεγόμενη Επιτροπή του 1881.

Οι απόψεις της Επιτροπής του 1881, διατυπωμένες στην *ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΗ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ* (εκδ.1888), έκλεισαν τον πρώτο κύκλο της "νεοελληνικής αρμονικής"³ θεωρίας".



1.2. Τα συγγράμματα που αναφέρονται στη μουσική του Μακάμ.

Μέσα στο διάστημα των 56 χρόνων, από το 1832 έως το 1888, μεταξύ των διαφόρων έντυπων θεωρητικών συγγραμμάτων που εκδίδονται, εκδίδεται το 1843 και ένα σύγγραμμα το οποίο

¹ ΧΑΤΖΗΓΙΑΚΟΥΜΗΣ ΜΑΝΟΛΗΣ, *Αντίγραφο (1816) του Μ.Θ. του Χρυσάνθου*, Ο Ερανοστής, ανάτυπο αρ. 212, έτος ΙΒ', Τ. 11/1974, Αθήνα 1977.

² ΓΙΑΝΝΕΛΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ, *Η γραπτή μετάδοση της θεωρίας της νέας μεθόδου της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής*, εκδόσεις Edignome, Παρίσι 1996, σελ. 131.

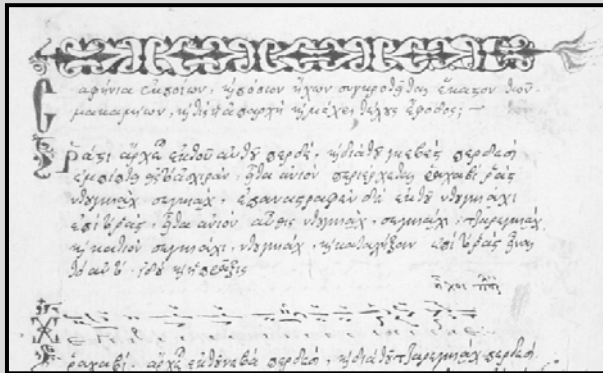
³ Οι όροι "αρμονική", "αρμονικά", θα χρησιμοποιούνται με την αρχαιοελληνική σημασία τους, που συσχετίζεται με την δόμηση των κλιμάκων, την αρμογή των διαστημάτων.

αναφέρεται στην Θεωρία του Μακάμ, την θεωρία της αποκαλούμενης εκείνη την εποχή Εξωτερικής Μουσικής. Του συγγράμματος αυτού τίτλος είναι *ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΕΞΩΤΕΡΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ* (στο εξής *ΕΡΜΗΝΕΙΑ*), και παρόλο που έχει συνταχθεί από τον Στέφανο τον Δομέστιχο, εκδίδεται από το Πατριαρχικό Τυπογραφείο και στο όνομα του Αρχοντος Πρωτοψάλτου Κωνσταντίνου, ο οποίος είχε την υψηλή επιστασία της έκδοσης.

Το σύγγραμμα αυτό του Στεφάνου, ουσιαστικά «ερανίζεται», δύο συγγραφείς. Τον κατά έναν αιώνα προγενέστερό του μουσικολογιάτο Κύριλλο Μαρμαρινό⁴, καθώς και τον Χρυσάνθο.

Κύριο κορμό αυτού του έργου αποτελεί η κατά λέξη αντιγραφή του Κυρίλλου με μια μικρή προσθήκη σε ό, τι αφορά στα οργανολογικά δανεισμένα από το Μ.Θ. του Χρυσάνθου, ενώ επίμετρόν του αποτελούν μια σύνοψη των όσων αργότερα ο Στέφανος αναφέρει περί Μακαμίων στην *ΚΡΗΠΙΔΑ* του (εκδ. 1875), καθώς και ένα *Μάθημα*, οθωμανιστί *Κιάρι*, στην νέα παρασημαντική, που παρουσιάζει με έντεχνο συνοπτικό τρόπο το μέλος των Μακαμίων. Ωστόσο, ο Στέφανος δεν επανεκδίδει ακριβώς τον Κύριλλο, στο όνομα και στο πόνημα του οποίου, ειρησθω εν παρόδω, ουδαμού αναφέρεται.

Χειρόγραφο Κυρίλλου



Το αντίστοιχο στο έντυπο του Στεφάνου

14
Ἑρμηνεία ἐκ ποίων καὶ πόσων ἤχων συ-
κροτεῖται ἑκάστων μακάμιον, καὶ ποῖα ἡ ἀπ' ἀρχῆς καὶ μέχρι τέλους ἑφοδος.

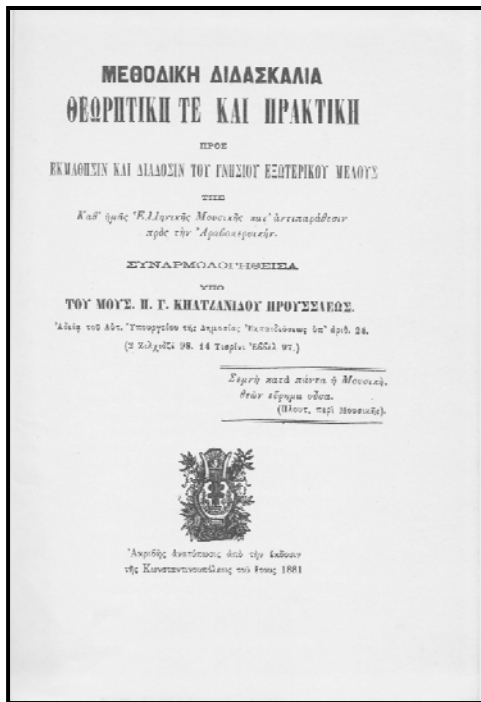
Ῥάς εἶναι ἤχος Ἀδῆ. τὸ ὅποσον ἀρχεται ἐκ τοῦ ἰδίου περ-
δῆ, καὶ διὰ τοῦ γκεβὲς περδεσὶ ἐμπίπτει εἰς τὸ ἀσιφάν,
ἐπειτα δὲ ἀναβαίνειον περιέχεται τὸ ραχαβὶ ράς, ντουγ-
κιὰχ, σεγκιὰχ, ἐπιστρέφον δὲ ἐκ τοῦ ντουγκιὰχ εἰς τὸ ράς,
μετὰ ταῦτα ἀναβαίνειον πάλιν ντουγκιὰχ, σεγκιὰχ, ἔξαρε-
γκιὰχ, καὶ κατερχόμενον εἰς τὸ σεγκιὰχ ντουγκιὰχ, κα-
ταλήγει εἰς τὸ ράς.
Ἰδοὺ καὶ ἡ Κλίμαξ. ἤχος Ἀδῆ.

Κε	Λα	Σο	Ρε	Μι	Φα	Σολ	Λα	Κε
12	12	7	9	12	4	12	12	12

68

⁴ ΚΥΡΙΛΛΟΣ ΜΑΡΜΑΡΙΝΟΣ, επισκόπος Τήνου, Κώδικας 305, έτος χρονολόγησης 1749, Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία Αθηνών (Παλαιά Βουλή). Το τμήμα του χειρογράφου που σχετίζεται με την Θύραθεν Μουσική, τα Μακάμια, απετέλεσε αντικείμενο μελέτης εν συγκρίσει με αντίστοιχο του Παναγιώτου Χαλάντζογλου, από τις μουσικολόγους Eugenia Popescu και Adriana Arabi Sirli στη μελέτη τους *Sources of 18th Century Music*, εκδ. Pan Yayincilik Barbaros Bulvari 74/4, Istanbul, 2000.

Από την χειρόγραφη έκδοση του Κυρίλλου, ο Στέφανος έχει κρατήσει πλήρως και ευλαβικώς τον λόγο, με ελάχιστες αποκλίσεις προς την σύγχρονη της εποχής γλώσσα, έχει όμως αντικαταστήσει τα μουσικά παραδείγματα του Κυρίλλου, τα γραμμένα στην παλαιά μουσική γραφή, με διαγράμματα κλιμάκων κατά την "αρμονική" του Χρυσάνθου, προσδιορίζοντας με "ακεραίους εκπροσώπους" τις σχέσεις μεγέθους των διαστημάτων. Σε πολλά σημεία μάλιστα, αφίσταται από την χρυσάνθεια αρμονική, προοιωνίζοντας τα όσα αργότερα θα εκθέσει στην Κρηπίδα του.



Το 1881 ένα βιβλίο που εξειδικεύεται στην θεωρία του Μακάμ και φέρει τον τίτλο **ΜΕΘΟΔΙΚΗ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΤΕ ΚΑΙ ΠΡΑΚΤΙΚΗ ΠΡΟΣ ΕΚΜΑΘΗΣΙΝ ΚΑΙ ΔΙΑΔΟΣΙΝ ΤΟΥ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ ΜΕΛΟΥΣ** (στο εξής Μ.Δ.) υπογράφεται από τον μουσικολόγο Παναγιώτη Κηλτζανίδη.

Ο Κηλτζανίδης, οπωσδήποτε επιστημονικότερος του Στεφάνου, στην εισαγωγή του παραθέτει τις πηγές του, στη συνέχεια με πίνακες "τοπογραφεί" το φθογγικό υλικό της μουσικής τού Μακάμ, ασχολείται με τη ρυθμολογία, και κατόπιν παρεκβαίνει αναλωνόμενος σε μία διδασκαλία της μουσικής

σημειογραφίας, στην οποία επανέρχεται και προς το τέλος του βιβλίου του για να μιλήσει για την μουσική ορθογραφία. Το κύριο μέρος του βιβλίου του είναι μία λεπτομερής εξέταση των κλιμάκων και του μέλους των Μακαμιών, τα οποία μάλιστα έχει ταξινομήσει σε οικογένειες.

Παρουσιάζοντας κάθε Μακάμ χωριστά, δίνει μια περιγραφή του μέλους του, ενώ την δομή της κλίμακάς του την παρουσιάζει σε διάγραμμα από το οποίο λείπει παντελώς κάποια αναφορά στο μέγεθος των διαστημάτων της με ακεραίους εκπροσώπους, όπως κάνει ο Στέφανος. Του

Ρ Α Σ Τ. (α)

Τὸ Ῥάστ εἶναι ἤχος $\lambda \delta \eta$, ἀρχεται ἀπὸ τοῦ αὐτοῦ Ῥάστ, καὶ διὰ τοῦ Νὺμ Γκεθέστ πίπτει εἰς τὸ Ἀσηράν· ἐκ τούτου ἀνιὸν εἰς τὸ Νὺμ Ῥαχαβή, Ῥάστ, Διουγκιὰχ, καὶ Σεγκιὰχ, ἐπιστρέφει εἰς τὸ Διουγκιὰχ καὶ Ῥάστ· αὖθις δ' ἀνιὸν εἰς τὸ Διουγκιὰχ, Σεγκιὰχ καὶ Τζαργκιὰχ, καὶ εἰς τὰς ὑψηλοτέρας στρεφόμενον φωνάς, καταβαίνει μέχρι τοῦ Σεγκιὰχ καὶ Διουγκιὰχ καὶ καταλήγει εἰς τὸ Ῥάστ.

διαγράμματος πάντοτε έπε-ται ένα μουσικό παρά-δειγμα της κίνησης του μέλους σε νέα παρασημαντική, ενώ δεν λείπουν τα ετυμολογικά και πραγματολογικά σχόλια.

Μετά από το κύριο μέρος του βιβλίου του, που αναφέρεται στα Μακάμια ξεχωριστά, ακολουθεί ένα συμπλήρωμα με δύο Μαθήματα (Κιάρια) αντίστοιχα με αυτό του Στεφάνου, το ένα με ελληνικούς στίχους, το άλλο με οθωμανικούς. Στο τέλος δε του βιβλίου του περιλαμβάνει και μία σειρά Οθωμανικών Τραγουδιών σε βυζαντινή παρασημαντική.

(α) 'Ράστ, λέξις περσική, σημαίνει προϋπάντησις, καθότι προηγείται πάντοτε τοῦ ἄ. ἤχου, ὃν δὲν δυνάμεθα νὰ εὕρωμεν χωρὶς νὰ βασισθῶμεν ἐπὶ τοῦ 'Ράστ.

Οἱ ἄρχατοι ἀνεγνώριζον πέντε πλανήτας ἀφιερωμένους εἰς τοὺς θεοὺς, 'Ερμῆν, 'Αφροδίτην, Ἄρην, Δία καὶ Κρόνον, οἷς προσέθετον τὴν Σελήνην καὶ τὸν ἥλιον. Κατὰ δὲ τὸν συγγραφέα τοῦ «Γαλεάτι Μεσχοῦρέϊ 'Οσμανιέ», οἱ 'Αραβο-πέρσαι ἔχουσι μὲν, ὡς εἶναι ἤδη γνωστὸν, δώδεκα κυρίους ἤχους, ἀλλὰ παραδέχονται καὶ αὐτοὶ ὀκτώ, οὓς ἀφιέρωσαν εἰς τοὺς εἰρημένους ἑπτὰ ἀστέρας, ἀρχόμενοι ἀπὸ τοῦ 'Ράστ, ἥτοι· τὸ 'Ράστ εἰς τὴν Σελήνην, τὸ Διουγκιάχ εἰς τὸν ἥλιον, τὸ Σεγκιάχ εἰς τὸν 'Ερμῆν, τὸ Τζαργκιάχ εἰς τὴν 'Αφροδίτην, τὸ Νεβά εἰς τὸν Ἄρην, τὸ Χουσεϊνὶ καὶ τὸ Μουχαγέρ εἰς τὸν Δία, καὶ τὸ 'Εβίτζ εἰς τὸν Κρόνον.

'Ο τόνος τοῦ 'Ράστ εἶναι καὶ καθ' ἡμᾶς ἀρχὴ καὶ βάσις τοῦ β'. τροχοῦ.

“ετυμολογικά” από υποσημείωση της ΜΕΘΟΔΙΚΗΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΣ σελ. 145

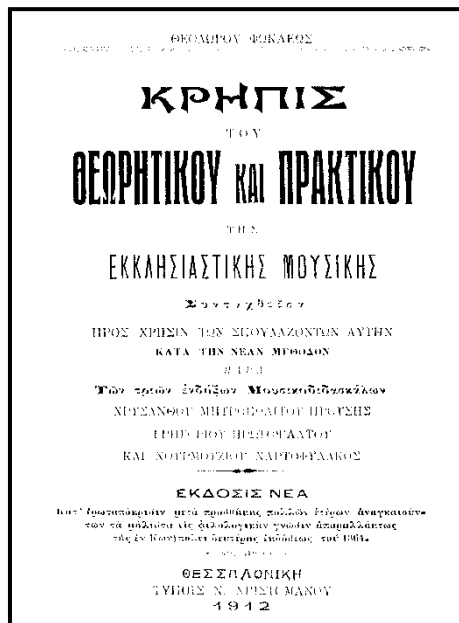
Το γεγονός ότι ο Κηλτζανίδης ήταν μέλος της Επιτροπής του 1881, η οποία αναμόρφωσε την "αρμονική" θεωρία του Χρυσάνθου, ίσως τον έκανε επιφυλακτικό ως προς το να αποδώσει τα διαστήματα με ακέραιους εκπροσώπους στα διαγράμματά του. Ίσως ανέμενε, ίσως και γνώριζε την μέλλουσα διαφοροποίηση της Επιτροπής από τον Χρυσάνθο και απέφυγε τον σκόπελο, δίνοντας με τα διαγράμματά του μία απεικόνιση σχετική και απολύτως οπτική των μεγεθών, αφήνοντας τα σύμβολα των μαρτυριών των φθόγγων να παράσχουν τις όποιες πληροφορίες για τα γένη και τις σχέσεις μεγέθους των διαστημάτων. Με αυτόν τον τρόπο, μισοκλείνει την πόρτα στην παλιά "αρμονική" αντίληψη του Χρυσάνθου και ταυτόχρονα τη μισανοίγει για να υποδεχτεί την νέα που επέρχεται με τα πορίσματα της Επιτροπής του 1881.

Στην παρούσα μελέτη η αξιοποίηση του συγγράμματός του θα γίνει υπό το πρίσμα των προηγούμενων θεωρητικών απόψεων για τα αρμονικά ζητήματα, καθότι, αφενός τα μουσικά παραδείγματά του σε πολλές περιπτώσεις είναι διαφωτιστικά, αφετέρου οι πληροφορίες και οι ορολογίες περί του φθογγικού υλικού που παρέχει μας δίνουν μιαν εικόνα σαφή ότι στο τέλος του 19^{ου} αιώνα πολλά έχουν αλλάξει στην θεωρία του

Μακάμ σε σχέση με τα όσα απηχεί το σχετικό σύγγραμμα του Στεφάνου για τον 18^ο αιώνα και τις αρχές του 19^{ου}.

1.3. Οι ελάσσονες θεωρητικοί συγγραφείς του 19^{ου} αιώνα.

Στην εργασία μας θα συνεξετάσουμε τις απόψεις των ελασσόνων θεωρητικών του 19^{ου} αιώνα. Τα συγγράμματά τους είναι τα εξής:

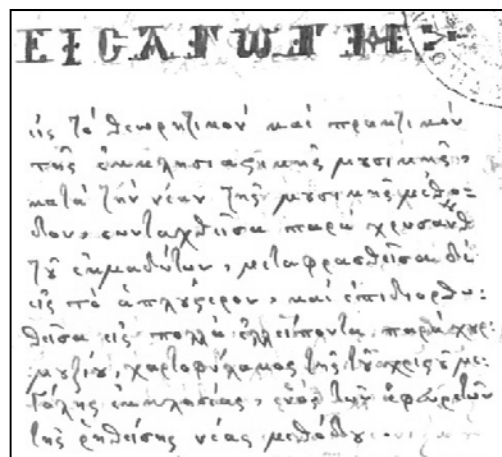


Η ΚΡΗΠΙΣ του Θεοδώρου Φωκαέως, η οποία γνώρισε τέσσερις εκδόσεις τον 19ο αιώνα (1842, 1864, 1868, 1872) καθώς και μιαν ανατύπωση το 1912 της έκδοσης του 1864. Οι εκδόσεις αυτές δεν παρουσιάζουν μεταξύ τους ουσιώδεις διαφορές, ειδικά δε σε όσα συσχετίζονται με το θέμα μας το περιεχόμενό τους είναι अपαράλλαχτο.

Η ΚΡΗΠΙΣ του Φωκαέως, είναι σε γενικές γραμμές μια προσπάθεια εκλαΐκευσης του Μ.Θ. του Χρυσάνθου. Ωστόσο, σε ότι αφορά τα "αρμονικά", πολλές είναι οι διαφοροποιήσεις του από τις απόψεις τού Χρυσάνθου, αλλά και οι

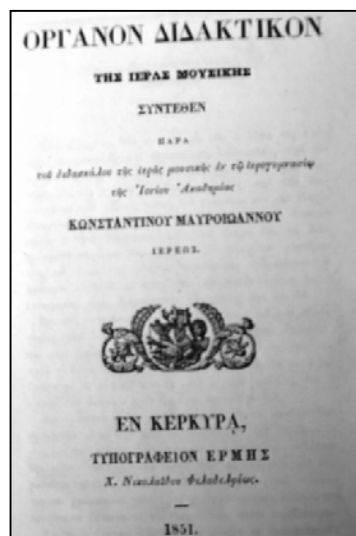
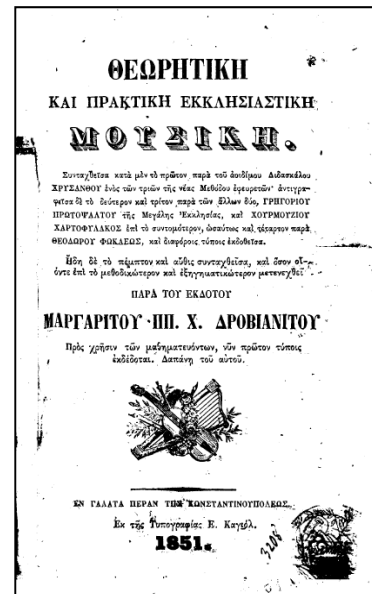
προσπάθειες συμπλήρωσης κενών, επίλυσης θεωρητικών ζητημάτων που έχουν γεννηθεί εν τω μεταξύ, καθώς και οι προσπάθειες διασάφησης.

Η ΚΡΗΠΙΣ του Φωκαέως, σε πολλά σημεία που σχετίζονται με αναθεωρητικά ζητήματα της δομής των κλιμάκων, ουσιαστικά είναι αποτέλεσμα συνεργασίας και κοινού πειραματισμού με τον Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα, όπως ο ίδιος ο Φωκαέας ομολογεί. Άλλωστε από το 1829 σε μορφή χειρογράφου κυκλοφορεί στους ιεροψαλτικούς κύκλους η ΕΙΣΑΓΩΓΗ του Χουρμουζίου⁵, αντίγραφο στην ουσία εκείνης του Χρυσάνθου, της οποίας διορθώνει μερικά σημεία, όπως αναφέρει και στην προμετωπίδα της.



⁵ ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΟΣ ΧΑΡΤΟΦΥΛΑΞ, Εισαγωγή εις το Θεωρητικόν και Πρακτικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής, κριτική έκδοση Εμμανουήλ, Στ. Γιαννόπουλου, β' έκδοσις, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2007

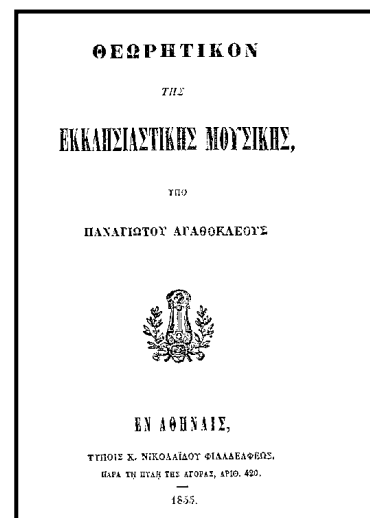
Η ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΚΑΙ ΠΡΑΚΤΙΚΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ του Μαργαρίτου Δροβιανίτου, εκδεδομένη το 1851, η οποία κατά τον συγγραφέα της έρχεται καταστήσει το μάθημα της Θεωρίας κυρίως κατανοητό. Στο σύγγραμμά του ο Δροβιανίτης εραυιζόμενος από κάθε προηγηθέν Θεωρητικό ό, τι κατά την γνώμη του είναι έγκυρο, αποπειράται μια σύνθεση απόψεων και μιαν ανασύνταξη της θεωρητικής ύλης. Ο Δροβιανίτης δεν διστάζει σε πολλά σημεία να γίνεται είτε έμμεσα είτε άμεσα επικριτικός για τους παλαιότερους θεωρητικούς. Ήδη προλογίζοντας την έκδοση, αναφέρεται στις αναμνήσεις της μαθητείας του, τονίζοντας ότι το μάθημα της Θεωρίας τού ήταν ιδιαίτερος δυσνόητο. Για να θεραπεύσει τις κατά την γνώμη του μεθοδολογικές και διδακτικές ατέλειες και για να καλύψει τα θεωρητικά κενά των προκατόχων του, γίνεται υπεραναλυτικός ιδίως σε ζητήματα που άπτονται της περί των κλιμάκων θεωρίας.



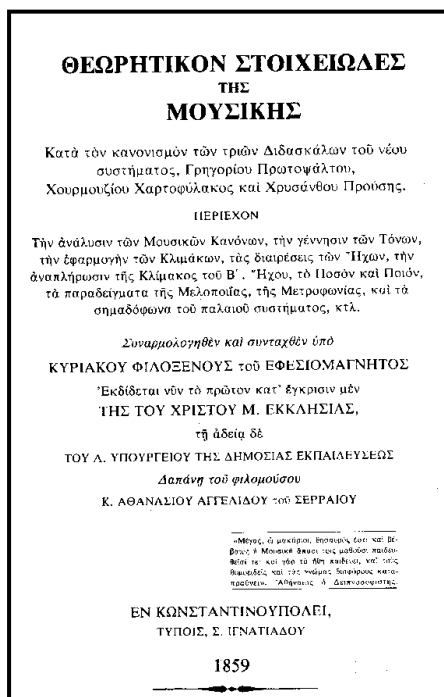
Το ΟΡΓΑΝΟΝ ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΝ ΤΗΣ ΙΕΡΑΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ του Κωνσταντίνου Μαυροϊωάννου εκδεδομένο επίσης το 1851, είναι μία μικρή κριτική πραγματεία περί του μεγέθους και της μεθόδου υπολογισμού των βασικών τονιαίων διαστημάτων (του μείζονος, του ελάσσονος και του ελαχίστου), τα οποία ήδη έχει καθιερώσει ο Χρυσάνθος. Το Όργανον, ουσιαστικά είναι μια πρώτη προσπάθεια ανάδειξης των μαθηματικών ανακολουθιών της θεωρητικής προσέγγισης του Χρυσάνθου, καθώς και μια πρώτη νύξη για την αναθεώρηση της διαίρεσης της οκτάβας:

αντί της καθιερωμένης σε 68 ο Μαυροϊωάννου προτείνει την διαίρεση σε 71 τμήματα.

Το ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ του Παναγιώτου Αγαθοκλέους, εκδεδομένο το 1855. Ο Αγαθοκλής ξεχωρίζει ανάμεσα στους ομολόγους του θεωρητικούς, τόσο με την μεθοδολογία του, όσο και με τον τρόπο παρουσίασης των απόψεών του. Στο βιβλίο του, αφού διεξέλθει τα απαραίτητα

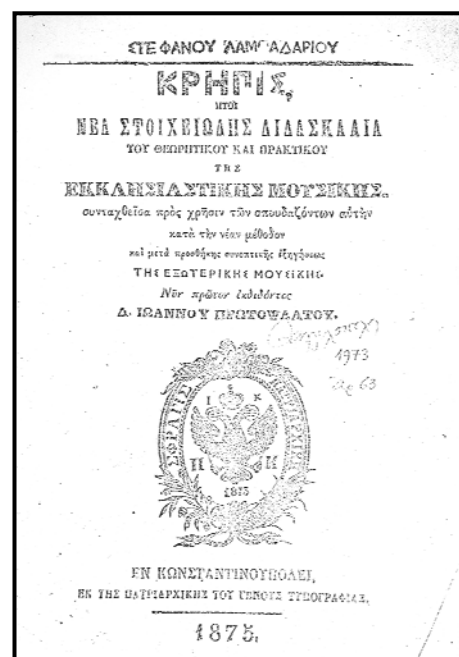


σημειογραφικά της εκκλησιαστικής μουσικής, περνάει στα αρμονικά και συστηματικά θέματα, αρχικώς βασιζόμενος στις απόψεις του Χρυσάνθου περί του σχηματισμού των βασικών διαστημάτων. Στη συνέχεια με μία εντελώς προσωπική μεθοδολογία προσεγγίζει το "συστηματικό", μέρος της θεωρίας, δηλαδή τον τρόπο κατασκευής των κλιμάκων, βασιζόμενος εν πολλοίς στην συνδυαστική, και αποδύεται σε μια προσπάθεια να λειάνει όσα πιστεύει ότι ο Χρυσάνθος άφησε ακατέργαστα. Δεν περιορίζεται σε μία κριτική θεωρία, αλλά αντιθέτως καταθέτει ένα σύστημα θεώρησης των κλιμάκων και των συστημάτων ολοκληρωμένο πάνω σε αρχές. Αξιόλογη επίσης, και ανάλογη με το "συστηματικό" μέρος του βιβλίου του ως προς την μεθοδολογία, είναι η θεωρητική προσέγγιση του ρυθμού και της μετρικής.



Το **ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΕΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ** του Κυριακού Φιλοξένου, εκδεδομένο το 1859. Ο Φιλοξένος επαναδιατυπώνει ή και αντιγράφει τον Χρυσάνθο, παραλείποντας όσα από το Μ.Θ. τού φαίνονται ιδιαίτέρως επιστημονικά και, παρ' όλη την επιτήδευση του λόγου του, ουσιαστικά αποδεικνύεται ένας εκλαϊκευτής της θεωρίας. Ελάχιστη έως ανύπαρκτη, η συμβολή του συγγράμματός του στην θεωρητική μεθοδολογία, καθώς και ασημαντες οι παρεκκλίσεις του από τα "αρμονικά" του Χρυσάνθου.

Η **ΚΡΗΠΙΣ** του Στεφάνου Λαμπαδαρίου, εκδεδομένη το 1875, ακολουθεί τα βήματα και το πνεύμα της **ΚΡΗΠΙΔΟΣ** του Φωκαέως. Αξιοσημείωτες είναι οι διαφοροποιήσεις της σε αρκετές περιπτώσεις από την "αρμονική" του Χρυσάνθου. Σημαντικές επίσης και οι αναφορές της στο εξωτερικό μέλος με τον συσχετισμό των διαφόρων Μακάμ με τους εκκλησιαστικούς ἤχους.



Τα περισσότερα από τα συγγράμματα αυτά, αρχής γενομένης από του Χρυσάνθου, ασχολούνται επίσης με το θέμα του ρυθμού και της μετρικής. Αναλώνονται τόσο στην εξήγηση των χρονικών σημαδιών της νέας σημειογραφίας, όσο και σε γενικότερα θέματα μετρικής. Τα εξειδικευμένα στο εξωτερικό μέλος συγγράμματα (Στεφάνου και Κηλτζανίδου), αλλά και ακροθιγώς ο Χρυσάνθος, έχουν ειδικά κεφάλαια αφιερωμένα στην μετρική του εξωτερικού μέλους, καθώς και παρακαταλογές των διαδεδομένων ρυθμικών κύκλων της οθωμανικής και αραβοπερσικής μουσικής, των καλουμένων ουσούλ, επί δε το ελληνικότερον ουσουλίων.

Λίγο πριν την έκδοση της Κρηπίδος του Στεφάνου, το 1871, στα Ιωάννινα εκδίδεται η **ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΩΝ ΜΕΤΑΒΟΛΩΝ του Γεωργίου Ιωαννίτου**, ένα ολιγοσέλιδο σύγγραμμα που ασχολείται με θεωρητικά θέματα που προκύπτουν με την χρήση των υφέσεων και διέσεων καθώς και των φθορών. Το σύγγραμμα αυτό δεν καινοτομεί, απλώς ο συγγραφέας με δικά του λόγια αναμασά όσα έχει ήδη πει ο Χρυσάνθος. Ως εκ τούτου το σύγγραμμα αυτό δεν θα μας απασχολήσει περισσότερο στην παρούσα διατριβή.

Στη σειρά αυτών των θεωρητικών εκδόσεων που περιγράψαμε, προστίθεται και ένας αριθμός εκδόσεων που έχουν τον χαρακτήρα αναψηλάφησης διαφόρων γενικών περί της εκκλησιαστικής μουσικής θεμάτων τα οποία ελάχιστα έως καθόλου αφορούν στην αρμονική ή στην μετρική θεωρία. Τα περισσότερα από αυτά έχουν την δομή μιας ομιλίας περισσότερο, παρά μιας θεωρητικής πραγματείας. Οι εκδόσεις αυτές έχουν καταλογογραφηθεί, μαζί με τα άλλα θεωρητικά συγγράμματα στα οποία αναφερθήκαμε, από τον Γεώργιο Χατζηθεοδώρου⁶.

1. ⁶ ΧΑΤΖΗΘΕΟΔΩΡΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΣ, *Βιβλιογραφία της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής (Περίοδος Α΄ 1820-1899)*, εκδ. Πατριαρχικόν Ίδρυμα Πατερικών Μελετών, Θεσσαλονίκη, 1998.

2. Η ΠΕΡΙ ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΩΝ ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ

2.1 Εισαγωγικά

Ο Χρυσάνθος στο *ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ* του εγκαινιάζει μια πολύπλευρη θεωρητική προσέγγιση για τον προσδιορισμό των διαστημάτων, των γενών και των κλιμάκων της «*ημετέρας μουσικής*», δηλαδή της ελληνορθοδόξου εκκλησιαστικής κατά πρώτον λόγο και έμμεσα της εν γένει λόγιας μουσικής παράδοσης της οθωμανικής επικράτειας. Είναι καταφανές, από την όλη δομή του θεωρητικού του έργου, αλλά ιδίως από τις αναρίθμητες αναφορές και παραπομπές του στους αρχαίους αρμονικούς συγγραφείς, ότι αξιώνει επιστημονικές δάφνες και ενδόμυχα προσβλέπει στον τίτλο του αντάξιου συνεχιστή τους. Ωστόσο, έχει πλήρη συνείδηση ότι εισηγείται ένα νέο σύστημα διδασκαλίας και αυτό το νέο σύστημα είναι που απαιτεί την επιστημονική τεκμηρίωση, χάριν αυτού γίνεται εκτενής στο έργο του.

Αν αναλογιστούμε την προ αυτού παράδοση, θα αναγνωρίσουμε ότι η θεωρητική σκέψη, είτε αντέγραφε “αττικιστικώς” τους αρχαίους, (ή μάλλον επεδείκνυε συνέπεια αρχαιογνωσίας), είτε περιοριζόταν στις *προθεωρίες παπαδικής*. Και ουσιαστικότερη προσφορά, βεβαίως είναι αυτή των προθεωριών, διότι αποσκοπούσαν στην πράξη της μουσικής ερμηνείας.¹ Και δύο αυτές τάσεις οχυρώνονται πίσω από τα δικά τους χαρακώματα για να προστατευθούν από τις ελλείψεις τους. Ο “αττικίζων” θεωρητικός δεν απευθύνεται στους ανθρώπους της μουσικής πράξης, αλλά μάλλον σε μία λόγια τάξη που θα θαυμάσει την αρχαιομάθειά του και ουδόλως θα ελέγξει την πρακτική αντανάκλαση της θεωρητικής του σκέψης. Οι συντάκτες των προθεωριών είναι μουσικοί της πράξης που ουσιαστικά διδάσκουν τη μουσική σημειογραφία της εποχής τους, στηριζόμενοι κατά μέγα μέρος στην πρακτική μέθοδο εμπέδωσης της μουσικής τέχνης, οπότε ζητήματα βαθέων θεωρητικών δομών δεν εγγίζονται, ή μάλλον, σιωπηρώς παραλείπονται, διότι θα προσεγγιστούν έμμεσα με την «αυθεντική» διδασκαλία.

Όμως, ο Χρυσάνθος βιώνει τα σύγχρονά του μουσικοπολιτιστικά ζητήματα με τη συνείδηση ενός “σωτήρα”. Θεωρεί ότι επιλύει χρονίζοντα πρακτικά προβλήματα μουσικής ενότητας, (τόσο διδακτικά όσο και ερμηνευτικά της ελληνορθοδόξου εκκλησιαστικής μουσικής), μέσω μιας νέας προτεινόμενης μεθόδου μουσικής κατάρτισης, η οποία υπερέχει

¹ Το κύκνειο άσμα αυτού του είδους θεωρητικής προσέγγισης είναι βεβαίως το σύγγραμμα του Απόστολου Κωνστάλα, που εμπεριστατωμένα έχει παρουσιάσει και ερμηνεύσει ο ΣΤΑΘΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ, *Εξήγησις της Παλαιάς Σημειογραφίας*, εκδ. Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα, 1978

κατά το εξής: συντομεύει τον χρόνο των βασικών μουσικών σπουδών, εκμηδενίζοντας, παράλληλα, φαινόμενα πολυσημίας, ενδογενή της παλιάς μουσικής γραφής. Αν και η καινοτομία του είναι κυρίως σημειογραφική – θα μπορούσε να περιοριστεί στο αποκαλούμενο και «μικρό Θεωρητικό» του, δηλαδή στην *ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΕΙΣ ΤΟ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ ΚΑΙ ΠΡΑΚΤΙΚΟΝ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ* (βλ. ΔΔ σελ. 1 και 2) - ο Χρυσάνθος διογκώνει το έργο του, δίνοντάς του τη μορφή ενός εκτενούς θεωρητικού συγγράμματος που άπτεται της αρμονικής και της ιστορικής ύλης, καθώς και της ρυθμικής και της οργανογνωσίας. Θέλει να καταθέσει ένα έργο πολύπλευρο και πλήρες, το οποίο να αφορά την εποχή του, να επιλύει τα προβλήματά της και να συνδυάζει τις βάσεις μιας νέας μουσικής παιδαγωγικής, με την επιστημονική θεωρητική προσέγγιση. Και για το λόγο αυτό αναλώνεται στην τεκμηρίωση, είτε αυτή είναι ιστορικής προέλευσης, είτε εμπειρική ματιά στην σύγχρονή του μουσική πράξη. Παραπλεύρως, καινοτομεί θίγοντας ζητήματα που άπτονται πρόωρα της εθνομουσικολογίας και που εκκινούν από την ιδιότητά του να είναι πολίτης της πολυεθνικής οθωμανικής ανατολής, χωρίς να παραλείπει το να θεωρεί καθήκον του τις έστω ελάχιστες αναφορές στην δυτική μουσική.

Βασικοί άξονες της αρμονικής του Χρυσάνθου είναι οι εξής:

- Η παρατήρηση της σύγχρονης του μουσικής πράξης, η εμπειρία.
- Οι αναφορά στις αρχαίες και τις παλαιότερες του θεωρίες.
- Η σύγκριση.
- Η τεκμηρίωση των θεωρητικών προτάσεων, η «δείξις».
- Η παιδαγωγική παρουσίαση της θεωρίας.

Στη συνέχεια θα παρακολουθήσουμε την θεωρητική του σκέψη, που σχετίζεται με τα διαστήματα και τα γένη στοχεύοντας προς μία ενιαία και συνοπτική κατανόηση και παρουσίασή της.

2.2. Ο Χρῦσανθος και η Πανδουρίς

Ο Χρῦσανθος, κατά το πρότυπο των αρχαίων ελλήνων αρμονικών συγγραφέων, την θεωρία του για τα γένη και τα διαστήματα τη θεμελιώνει στη χορδή. Για εποπτικό εργαλείο αντί του αρχαιοελληνικού μονόχορδου² - στο οποίο επίσης συχνά αναφέρεται - ο Χρῦσανθος προτιμά το διαδεδομένο στην εποχή του τρίχορδο όργανο την Ταμπούρα, το οποίο συνηθίζει να το αποκαλεί με την αρχαιοελληνική ονομασία του Πανδουρίς. Στην Πανδουρίδα αναφέρεται ειδικά σε δύο περιπτώσεις:

ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ ΒΙΒΛΙΟΝ ΠΡΩΤΟΝ, ΚΕΦ. ΣΤ', §50,
υποσημείωση β', σελ. 20.

β) Ἀπὸ τὰ μελωδικὰ ὄργανα ἐκεῖνο τὸ ὁποῖον φαίνεται εὐκολώτερον εἰς δίδαξιν, καὶ τὸ ὁποῖον εὐρίσκεται σαφέστερον διὰ τὴν γνώρισιν τῶν τόνων, ἡμιτόνων, καὶ ἀπλῶς ὅλων τῶν διαστημάτων, εἶναι ἡ Πανδουρίς· ὀνομάζεται δὲ καὶ Πανδοῦρα, καὶ φάνδουρος· καθ' ἡμᾶς δὲ Ταμποῦρα, ἢ ταμπούρο. Ἐχουσα δὲ δύο μέρη, τὴν σκάφην, καὶ τὸν ζυγὸν ἐπὶ τῇ ζυγοῦ δίδει νὰ δεσμῶνται οἱ τόνοι, καὶ τὰ ἡμίτονα· εἶναι δὲ Τρίχορδον, καὶ ἡ μὲν πρώτη χορδὴ βομβεῖ τὸν δι' ἡ δὲ δευτέρα τὸν ἐπ' αὐτὸν γα' καὶ ἡ τρίτη τὸν ὑπ' αὐτὸν πα' αἱ δὲ χορδαὶ ἀθίκτως ὑπερίστανται, τοῖς κολλάφοις τεινόμεναι καὶ ἀνιέμεναι· καὶ μὲ τοὺς δακτύλους τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς πατούμεναι ἐπὶ τῶν δεσμῶν τῶν τόνων, καὶ μὲ τοὺς τῆς δεξιᾶς πληττόμεναι μὲ πληκτρον, ἐκπέμπουσιν ὅλους τοὺς φθόγγους.

ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ ΒΙΒΛΙΟΝ ΠΕΜΠΤΟΝ, ΚΕΦ. Δ', §436, σελ. 194-195

§. 436. Ἀπὸ τὰ μελωδικὰ ὄργανα ἡ πανδουρίς ἔρχεται εὐκολωτέρα εἰς δίδαξιν, καὶ σαφεστέρως γνωρίζονται ἐπάνω εἰς αὐτὴν οἱ τόνοι, τὰ ἡμίτονα, καὶ ἀπλῶς κάθε διάστημα. Λέγεται δὲ καὶ Πανδοῦρα, καὶ φάνδουρος· καθ' ἡμᾶς δὲ, Ταμποῦρα, ἢ Ταμπούρο. Ἐχουσα δὲ δύο μέρη τὴν σκάφην καὶ τὸν ζυγόν, ἐπὶ τούτου δεσμῶνται οἱ τόνοι καὶ τὰ ἡμίτονα, καθὼς ἐλάληθη (§. 63, καὶ 64.). Εἶναι δὲ τρίχορδος ἡ πανδουρίς, καὶ ἡ μὲν πρώτη χορδὴ βομβεῖ τὸν δι, γα' ἡ δὲ δευτέρα τὸν γα, γα' καὶ ἡ τρί-

² Το μονόχορδο υπήρξε το προσφιλές όργανο πειραματισμού των αρχαίων ελλήνων αρμονικών συγγραφέων για τα διαστήματα. Οι αναφορές του Χρυσάνθου σε αυτό είναι διάσπαρτες, στα Κεφάλαια περί διαστήματος και γένους, του Μ.Θ.

τη, τὸν πα, η . Οἱ δὲ δεσμοὶ τῶν τόνων, ἐπειδὴ εἶναι κινητοὶ, εἶναι δυνατόν νὰ γίνωνται κατὰ τὰς συμφωνίαν μουσικὰς εἰς κάθε ἔθνος. Καθὼς λοιπὸν γίνονται οἱ δεσμοὶ τῶν τόνων ἀπὸ ἡμῶς, ἰσχύουν σφόδρα οἱ ἤχοι τῆ διατονικῆ καὶ ἑναρμονίου γένους ὅχι ὅμως καὶ τῆ χρωματικῆ. Ὅθεν ὅταν ζητῆται ὁρθότης εἰς τὰς δεσμοὺς τῶν τόνων, πρέπει νὰ εἶναι καὶ αἱ πανδουρίδες τόσαι, ὅσα εἶναι καὶ τὰ γένη καὶ τὰ συστήματα τῆς μουσικῆς, ἤγουν ἑξ, καὶ κατὰ ταῦτα νὰ διθῶσιν οἱ δεσμοὶ ἐκάστης.

Από τις δύο αυτές αναφορές, που εν πολλοίς αλληλοεπικαλύπτονται, αξίζει να κρατήσουμε τα εξής σημεία που σχετίζονται με την εργασία μας:

Η Πανδουρίς είναι το ευκολότερο από όλα τα μελωδικά όργανα στη διδασκαλία και πάνω σε αυτήν μπορούμε να γνωρίσουμε με σαφήνεια όλα τα είδη των τόνων, των ημιτόνων και γενικά κάθε διάστημα.

Πράγματι, τα έγχορδα όργανα με χωρίσματα (δεσμούς, τάστα) είναι πιο προσιτά κατά την εκμάθηση, γιατί ο αρχάριος έχει άμεση αντίληψη της σχέσης χειρισμού και ακουστικού αποτελέσματος, επιπλέον δε, ο δεσμός βοηθά στην επίτευξη τονικής ακρίβειας (intonation). Ειδικά στην πανδουρίδα, οι μελωδικοί φθόγγοι παράγονται όλοι στην πρώτη χορδή, οι υπόλοιπες χορδές είναι συνηχητικές και κρούονται συνοδευτικά— αυτό το επιβεβαιώνει μέχρι τις μέρες μας η παράδοση της οργανοπαιξίας τού τουρκικού ταμπούρ. Αυτό σημαίνει ότι ο αρχάριος δεν περιπλέκεται με δαχτυλοθεσίες στις εσωτερικές χορδές του οργάνου. Κάθε φθόγγος παράγεται μόνο με μία δαχτυλοθεσία. Ο αρχάριος αναγνωρίζει λοιπόν εύκολα τον κάθε φθόγγο στη μία και μοναδική του θέση πάνω στον βραχίονα (ζυγό) της πανδουρίδας, αισθητοποιώντας παράλληλα και τα μεγέθη των διαστημάτων που εκτελεί.

Οι δεσμοί των φθόγγων³, επειδή είναι κινητοί μπορούν να τοποθετούνται έτσι που να παράγουν το μελωδικό υλικό που διασώζεται στις κάθε είδους εθνικές μουσικές παραδόσεις.

Στο σημείο αυτό ο Χρυσάνθος μας μεταφέρει μία πρακτική που ακολουθείται ακόμα και σήμερα. Όργανα με κινητούς δεσμούς όπως τα σάζια και το ταμπούρ παρέχουν στον εκτελεστή τη δυνατότητα της ρύθμισης των δεσμών ακόμα και κατά τη

³ Ως φθόγγο αποδίδουμε την λέξη τόνος, επειδή μοιάζει εκ πρώτης αναγνώσεως κυριολεκτική στην νεοελληνική μουσική ορολογία. Ο Χρυσάνθος, ωστόσο, σε αυτό το σημείο, χρησιμοποιεί τον όρο «τόνος» ιδιαίτερα βαθυστόχαστα. Εκμεταλλεύεται την πολλαπλή σημασία του όρου που μπορεί να σημαίνει είτε φθόγγος, είτε ήχος συγκεκριμένου τονικού ύψους, είτε και διάστημα τόνου (στο σύστημά του Χρυσάνθου μείζονος, ελάσσονος, ελαχίστου). Υπ' αυτό το πρίσμα ο όρος τόνος θα πρέπει να αναγνωστεί και ως φθόγγος όπως απορρέει από την ιδιότητα του τόνου να είναι ήχος και ως "σχέση", όπως απορρέει από την ιδιότητα του τόνου να είναι διάστημα, δηλαδή σχέση δύο φθόγγων. Τα ανωτέρω πιστοποιούνται και στο Μ.Θ., ΒΙΒΛΙΟΝ ΠΡΩΤΟΝ, ΚΕΦ. ΣΤ', §52, σελ. 21.

διάρκεια μιας συναυλίας, έτσι ώστε να αποδοθούν με ακρίβεια λεπτεπίλεπτες διαφορές στο τονικό ύψος, που ωστόσο συντελούν στην ορθή εκφορά μιας μουσικής παράδοσης. Εκείνο που είναι αξιοθαύμαστο, είναι ότι ο Χρυσάνθος τόσο πρόωρα για την εποχή του, συνειδητοποιεί και τονίζει τις τονικές διαφορές μεταξύ των εθνικών παραδόσεων.

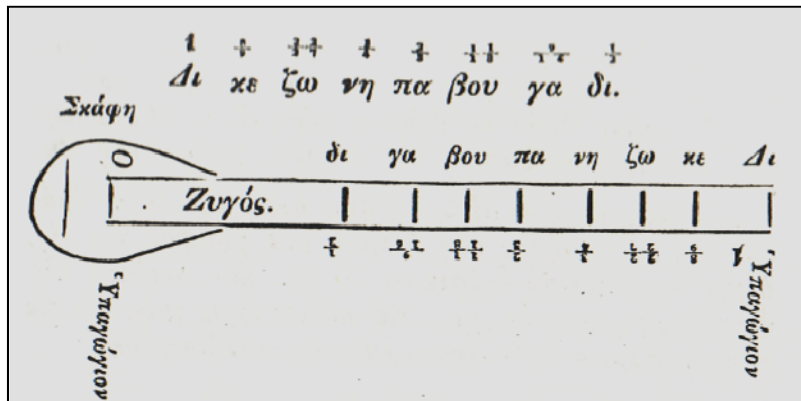
Η σύνθεση των δύο αυτών σημείων συνοψίζει ίσως την αντίληψη του Χρυσάνθου για την φύση αυτού που γενικά αποκαλούμε τονικό ύψος - *pitch*. Ο Χρυσάνθος μέσα από αυτά τα δύο σημεία μας λέει έμμεσα: «Οι φθόγγοι οφείλονται να εκφέρονται με τη μέγιστη ακρίβεια, όπως παράγονται από ένα όργανο με δεσμούς. Και αντιστρόφως ένα όργανο με δεσμούς μας καθοδηγεί στην ακριβή εμπέδωση των φθόγγων, των διαστημάτων και κατ' επέκταση στην ορθή εκτέλεση. Θέλετε να ψάλλετε σωστά; μάθετε ταμπούρ και τοποθετήστε τη φωνή σας πάνω σ' αυτό».

Με τα ανωτέρω ως "κρατούμενα" θα πρέπει να ξεκινήσει η προσέγγιση της θεωρητικής του σκέψης πάνω στα διαστήματα.

Εικόνα 1

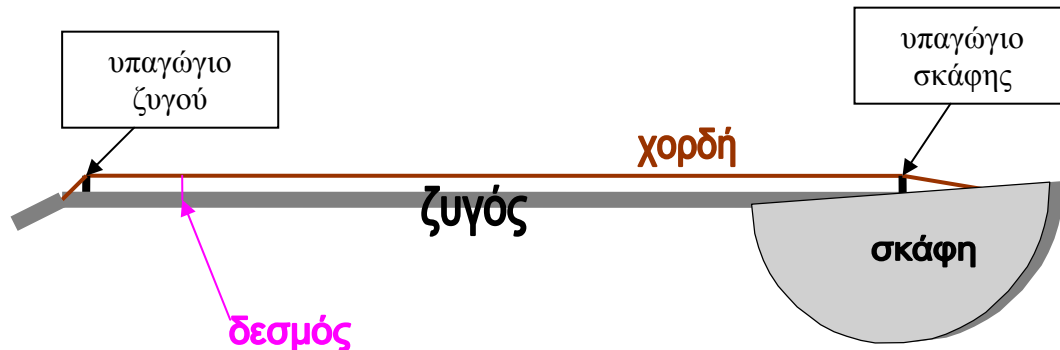
Η Πανδουρίς σε σχηματική παράσταση

Αποτυπώνονται οι δεσμοί του διατονικού γένους
και οι λόγοι που αντιστοιχούν στους τόνους.
(ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ, σελ. 28)



Εικόνα 2

Το σχήμα της Πανδουρίδος
για τα παραδείγματα του παρόντος συγγράμματος



2.3. Περί φθόγγου.

ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ, ΒΙΒΛΙΟΝ ΠΡΩΤΟΝ, ΚΕΦ. Α', § 3, σελ. 2

§. 3. Φθόγγος δὲ εἶναι, φωνῆς πτώσις ἐμμελῆς, ἐπὶ μίαν τάσιν ἤγουν ὁ φθόγγος εἶναι εὐγάλμα φωνῆς ἢ ἀπὸ ἀνθρωπίνου σώματος, ἢ ἀπὸ αὐλοῦ, ἢ ἀπὸ χορδῆς, ἥσης ἐπάνω εἰς ἓν τέντωμα. Διότι ἡ φωνὴ ἢ τις ἐυγαίνει ἀπὸ τὴν χορδὴν, ἐν ᾧ αὐτὴ τείνεται, δὲν λέγεται Φθόγγος, ἐπειδὴ γίνεται ἐπάνω εἰς πολλὰς τάσεις. Ἡ δὲ πτώσις τῆς φωνῆς πρέπει νὰ εἶναι παρακτικὴ μέλῃς διότι μία μόνη πτώσις φωνῆς ἀπὸ χορδῆς, εἰς παραγωγὴν μέλῃς μὴ ἀφορῶσα, δὲν λέγεται φθόγγος, ἀλλὰ ψόφος ὅς τις ἐυγαίνει ματαιίως. Ἔιναι δὲ οἱ φθόγγοι τὸ ὑποκείμενον, ἢ ἡ ὕλη τῆς Μουσικῆς. Αὐτοὶ εἴτε ἀπὸ ἀνθρωπίνου σώματος ἐκπίπτουσιν, εἴτε ἀπὸ ὀργάνων ἐμπνευστῶν, ἢ ἐντατῶν, ἢ κρουστῶν, εἶναι δυνατόν νὰ διακρίνωνται ἀκριβῶς, καὶ νὰ διαγιγνώσκωνται ἀπτάίως ἀπὸ τοὺς καλὰς μουσικοὺς πάντοτε παρομοίως καὶ διὰ τῆτο εἶπεν ὁ Ἀριστείδης ἐπισήμην τὴν Μουσικὴν. (β).

Ερμηνεύω τα κύρια σημεία του κειμένου:

1. Φθόγγος είναι μουσικός ήχος συγκεκριμένης τάσεως (τονικού ύψους-pitch), ο οποίος εντάσσεται οργανικά σε μία μελωδία.

2. Οι φθόγγοι είναι το υποκείμενο (το βασικό δομικό στοιχείο), ή αλλιώς, το υλικό της Μουσικής.
3. Οι καλοί μουσικοί διακρίνουν με ακρίβεια και αναγνωρίζουν άπταιστα τους φθόγγους, ανεξαρτήτως της ηχητικής πηγής που τους εκβάλλει.
4. Επειδή το βασικό δομικό υλικό της μουσικής, ο φθόγγος, είναι επακριβώς αναγνωρίσιμος, η Μουσική είναι επιστήμη.

Συνοπτικά:

Φθόγγος είναι ο μουσικός ήχος που ανήκει οργανικά σε μία μελωδία και του οποίου το ύψος (pitch) μπορεί να προσδιοριστεί επακριβώς, ως αντικείμενο επιστημονικής μελέτης.

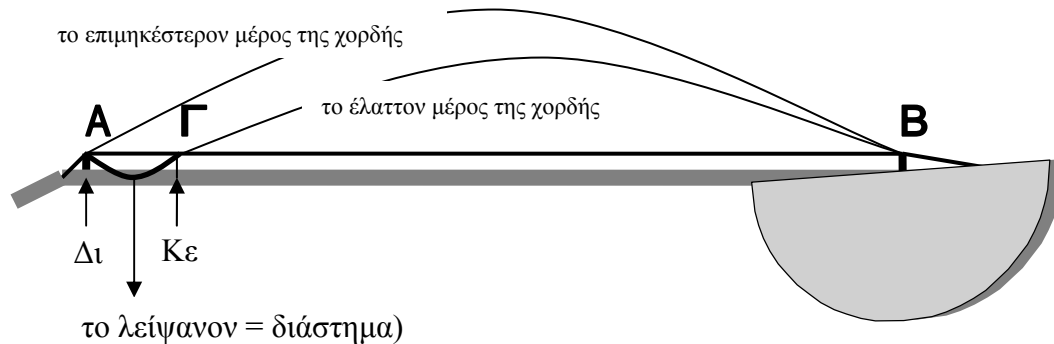
2.4. Περί διαστημάτων γενικά

ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ, ΒΙΒΛΙΟΝ ΠΡΩΤΟΝ, ΚΕΦ. ΣΤ', § 50, σελ. 19

Διάστημα εἶναι ἐκεῖνο τὸ ὁποῖον περιέχεται ἀπὸ δύο φθόγγους ἁνομοίους κατὰ τὴν ὀξύτητα καὶ βαρύτητα (α)· ἤγουν ἐν τοῖς φθόγγοις δι κε, εὐρίσκεται μὲν ὀξύτης, ὅταν ψάλλωνται δι κε· εὐρίσκεται δὲ βαρύτης, ὅταν ψάλλωνται κε δι· ταῦτας ἐπὶ μιᾷ χορδῇ ἢ πεῖρα δίδωσιν ἀπὸ τὰ διάφορα μήκη· διότι τὸ μέρος τῆς χορδῆς, τὸ ὁποῖον πατεῖται ἐπὶ τῆς Πανδουρίδος (β) διὰ τὴν ἡχῆσιν τὸν δι, εἶναι ἐπιμηκέστερον ἐκείνου, εἰς ὃν πατεῖται διὰ τὴν ἡχῆσιν τὸν κε· ὥστε ἐὰν ἀπὸ τοῦ ἐπιμηκέστερου μέρους τῆς χορδῆς, ὅθεν ἐκπίπτει ὁ δι, φαντασθῇς ὅτι ἀφαιρεῖται τὸ ἔλαττον μέρος αὐτῆς, ὅθεν ἐκπίπτει ὁ κε, τὸ λείψανον ἔσται τὸ διάστημα τῶν δύο φθόγγων δι κε.

Ο Χρῦσανθος, εισαγωγικά, ορίζει ως διάστημα το περιεχόμενο μεταξύ δύο ανισοῦψών φθόγγων. Ωστόσο, αμέσως καταφεύγει στο παράδειγμα, προτιμώντας μια πρακτική παρουσίαση της έννοιας του διαστήματος. Η Εικόνα 3 που ακολουθεί, παρουσιάζει παραστατικά το τι εννοεί ο Χρῦσανθος ως διάστημα:

Εικόνα 3



Περιγραφή σχήματος:

Έστω μια Πανδουρίδα με μήκος χορδής AB. Το παλλόμενο μήκος AB μας δίνει τον φθόγγο Δι. Αν πατήσουμε με το δάχτυλο στο σημείο Γ, το μήκος ΓΒ μας δίνει τον φθόγγο Κε. Ως διάστημα των φθόγγων Δι-Κε επί της χορδής, θεωρείται κατά τον Χρυσανθο το μήκος ΑΓ.

Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι ο Χρυσανθος, στο καίριο αυτό σημείο που μιλά για το διάστημα, επιλέγει μια τελείως πρακτική προσέγγιση. Θα ήταν αναμενόμενο να ορίσει το διάστημα επιστημονικά ως λόγο δυο διαφορετικού μεγέθους μηκών χορδής που παράγουν αντίστοιχα δύο ανισοϋψείς φθόγγους, δηλαδή, στο εν λόγω παράδειγμα, το διάστημα

Δι-Κε θα έπρεπε να οριστεί είτε ως $\frac{AB}{\Gamma B}$, είτε ως $\frac{\Gamma B}{AB}$.

Ο Χρυσανθος όμως, όπως εκτιμώ, για παιδαγωγικούς λόγους ορίζει ως διάστημα τη διαφορά $AB - \Gamma B = A\Gamma$ κι αυτό γιατί ακριβώς αυτή τη διαφορά αντιλαμβάνεται οπτικά άμεσα ένας αρχάριος μαθητής ως διάστημα, χρησιμοποιώντας ως εποπτικό όργανο την Πανδουρίδα. Εδώ, ο κατά τα άλλα φιλεπιστήμων Χρυσανθος, γίνεται παραχωρητικός προς τις πρακτικές ανάγκες της στοιχειώδους διδασκαλίας. Αν και κατά τον ορισμό του φθόγγου επικαλείται την επιστήμη, επιλέγει την διδακτική απλούστευση, ώστε να παρουσιάσει συγκριτικά τα διαστήματα με τρόπο, κατά την άποψή του, κατανοητό. Στην προσηνή αυτή επιλογή οδηγείται ίσως συνυπολογίζοντας ότι το αναγνωστικό του κοινό δεν θα είναι επαρκώς καταρτισμένο στα μαθηματικά για να μπορεί να παρακολουθήσει μιαν επιστημονική παρουσίαση των διαστημάτων. Και παρόλο που διάσπαρτα στη συνέχεια, μιλώντας για τα διαστήματα, αναφέρεται σε μαθηματικούς λόγους, επιμένει στον ορισμό του διαστήματος που ήδη έχει καταθέσει και βάσει αυτού του ορισμού διαμορφώνει την διδακτική του μέθοδο για να παρουσιάσει συγκριτικά στα επόμενα κεφάλαια μέσω διαγραμμάτων και πινάκων τα διαστήματα, τα συστήματα και τα γένη.

2.5. Τα διαστήματα της διατονικής κλίμακας

2.5.1. Η ονομασία των διατονικών διαστημάτων

ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ, ΒΙΒΛΙΟΝ ΠΡΩΤΟΝ, ΚΕΦ. Α', §51, 52, 54 σελ. 20~21

§. 51. Ἐν τῇ συνεχεῖ σειρᾷ τῶν ὀκτὼ φθόγγων τῆς Διατονικῆς Κλίμακος

πα βου γα δι κε ζω νη Πα,
διακρίνουσιν οἱ μουσικοὶ διαστήματα ἑπτὰ· πα βου,
βου γα, γα δι, δι κε, κε ζω, ζω νη, νη Πα· τὰ ὁποῖα
καθ' ἡμᾶς μὲν ὀνομάζονται ὅλα τόνοι· κατὰ δὲ τῆς
ἀρχαίας Ἑλληνικῆς τὰ μὲν πέντε ὀνομάζοντο τόνοι·
τὰ δὲ δύο, ζω νη, βου γα, λείμματα· κατὰ δὲ τοὺς
Εὐρωπαίους, τὰ μὲν δύο, κε ζω, βου γα, ὀνομάζον-
ται ἡμίτονα· τὰ δὲ λοιπὰ πέντε τόνοι.

§. 52. Ὁ Τόνος σημαίνει δύο· τὸν τόπον τῆς χορ-
δῆς, ὅθεν ἐκπίπτει ὁ φθόγγος· καὶ ἐν ἀπὸ τὰ ἑπτὰ
διαστήματα τῆς διατονικῆς κλίμακος· καὶ ἐπὶ μὲν
τῆς πρώτης σημασίας ὁρίζεται ἀπὸ τὸν Εὐκλείδην ἕξω·
τόνος ἐστὶ τόπος τις τῆς φωνῆς ἀπλατῆς, δεκτικὸς
συστήματος· ἐπὶ δὲ τῆς δευτέρας σημασίας διακρίνεται
ἀπὸ ἡμᾶς τριχῶς· τόνος μείζων, τόνος ἐλάσσων, καὶ
τόνος ἐλάχιστος.

§. 54. Ἀπὸ τὰ διαστήματα τῆς Διατονικῆς Κλίμα-
κος

πα βου γα δι κε ζω νη Πα,
τὸ μὲν πα βου εἶναι τόνος ἐλάσσων· τὸ δὲ βου γα,
τόνος ἐλάχιστος, τὸ δὲ γα δι τόνος μείζων· τὸ δὲ δι
κε, τόνος μείζων· τὸ δὲ κε ζω τόνος ἐλάσσων· τὸ δὲ
ζω νη, τόνος ἐλάχιστος· καὶ τὸ νη Πα τόνος μείζων.
Ἄρα μείζονες μὲν τόνοι εἶναι τρεῖς· γα δι, δι κε, νη
Πα· ἐλάσσονες δὲ, δύο· πα βου, κε ζω· καὶ δύο ἐλά-
χιστοι· βου γα, ζω νη.

Τα λεγόμενα στις παραγράφους αυτές, σε ὅτι αφορούν στις ονομασίες των διαστημάτων της διατονικής κλίμακας, μπορούν να συνοψιστούν στον επόμενο πίνακα:

ΠΙΝΑΚΑΣ 1

Τα διαστήματα της διατονικής κλίμακας και οι ονομασίες τους στους αρχαίους Έλληνες, «καθ' ημάς» (Χρυσάνθος) και στους Ευρωπαίους.

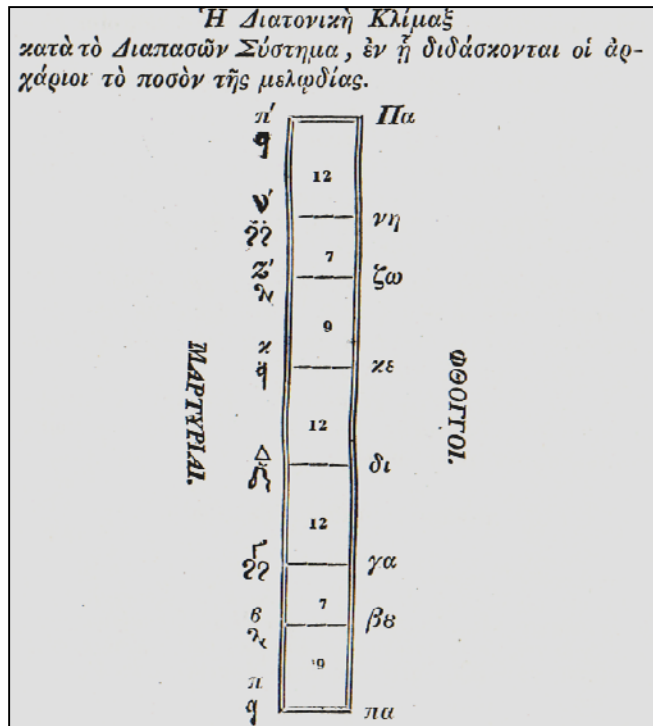
διαστήματα	αρχαίοι Έλληνες	«καθ' ημάς»	ευρωπαίοι
νη-Πα	τόνος	τόνος μείζων	τόνος
ζω-νη	λείμμα	τόνος ελάχιστος	ημίτονον
κε-ζω	τόνος	τόνος ελάσσων	τόνος
δι-κε	τόνος	τόνος μείζων	τόνος
γα-δι	τόνος	τόνος μείζων	τόνος
βου-γα	λείμμα	τόνος ελάχιστος	ημίτονον
πα-βου	τόνος	τόνος ελάσσων	τόνος

Θα πρέπει να υπογραμμιστεί ότι ο Χρυσάνθος εδώ, δεν υπεισέρχεται σε λεπτομέρειες που αφορούν σε συγκρίσεις μεγεθών. Είναι αυτονόητο (και για τον Χρυσάνθο), ότι το λείμμα δεν ισούται σε μέγεθος με τον ελάχιστο τόνο, ούτε με το ημίτονο. Ο πίνακας αυτός περιορίζεται, όπως και ο Χρυσάνθος, στο να αντιστοιχήσει τα μεταξύ των βαθμίδων της διατονικής κλίμακας πα-Πα διαστήματα με τα ονόματά τους όπως απαντώνται στους αρχαίους, «καθ' ημάς» και στους Ευρωπαίους. Η κλίμακα πα-Πα έχει διαφορετική διαίρεση στους αρχαίους, στον Χρυσάνθο και στους Ευρωπαίους, επειδή το μόνο μεταξύ τους κοινό διάστημα σε μέγεθος είναι ο (μείζων) τόνος.

2.5.2. Τα διατονικά διαστήματα ως μεγέθη συγκρινόμενα

2.5.2.1 Εισαγωγικά για τις σχέσεις των τριών τόνων

Ο Χρυσάνθος πριν καν μιλήσει περί διαστημάτων, προϊδεάζει τον αναγνώστη του για τη σχέση των διαστημάτων ως μεγεθών, ή πιο απλά για τις αποστάσεις μεταξύ των διατονικών φθόγγων παρουσιάζοντας ένα διάγραμμα της διατονικής κλίμακας.



Εικόνα 4
ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ
ΒΙΒΛΙΟΝ ΠΡΩΤΟΝ,
ΚΕΦ. Α', §18, σελ. 8

Επανέρχεται, αφού ορίσει την έννοια του διαστήματος, στο ΚΕΦ. ΣΤ', §51~54, σελ. 20~21 και ουσιαστικά σχολιάζει το διάγραμμα της §18 υπό το φως του προηγηθέντος στην §50 ορισμού του διαστήματος.

ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ, ΒΙΒΛΙΟΝ ΠΡΩΤΟΝ, ΚΕΦ. Α', §53 σελ. 21

§. 53. Ὁ μείζων τόνος ἔχει λόγον πρὸς μὲν τὸν ἐλάσσονα τόνον, ὃν τὰ 12 πρὸς τὰ 9· πρὸς δὲ τὸν ἐλάχιστον, ὃν τὰ 12 πρὸς τὰ 7· ἄρα καὶ ὁ ἐλάσσων τόνος ἔχει λόγον πρὸς μὲν τὸν μείζονα τόνον, ὃν τὰ 9 πρὸς τὰ 12· πρὸς δὲ τὸν ἐλάχιστον, ὃν τὰ 9 πρὸς τὰ 7· ἐπομένως καὶ ὁ ἐλάχιστος τόνος ἔχει λόγον πρὸς μὲν τὸν μείζονα τόνον, ὃν τὰ 7 πρὸς τὰ 12· πρὸς δὲ τὸν ἐλάσσονα, ὃν τὰ 7 πρὸς τὰ 9· ὥστε ἂν ὑποτεθῇ ὅτι τὸ διάστημα τοῦ μείζονος τόνου εἶναι ἴσον μὲ 12 γραμμὰς, τὸ διάστημα τοῦ μὲν ἐλάσσονος τόνου εὐρίσκεται ἴσον μὲ 9 γραμμὰς, τοῦ δὲ ἐλάχιστου τόνου εὐρίσκεται ἴσον μὲ 7 γραμμὰς.

Η §53 έρχεται σχεδόν ως διευκρινιστική του διαγράμματος της §18. Εδώ ο Χρυσάνθος μας λέει έμμεσα ότι: «το διάγραμμα της §18 το έχω σχεδιάσει υπολογίζοντας τις σχέσεις των καθ' ημάς τόνων». Οι σχέσεις αυτές, σύμφωνα πάντα με τα λεγόμενά του είναι:

$$\frac{\text{μείζων}}{\text{ελάσσων}} = \frac{12}{9}, \quad \frac{\text{μείζων}}{\text{ελάχιστος}} = \frac{12}{7}, \quad \frac{\text{ελάσσων}}{\text{ελάχιστος}} = \frac{9}{7}$$

Αξιοσημείωτη, επίσης, είναι η κατάληξη της §53, όπου ο Χρύσανθος ομιλεί για «τάς γραμμάς». Ο όρος *γραμμή* εισάγεται αιφνιδίως στο κείμενο χωρίς να διευκρινίζεται, ή μάλλον λες και η σημασία του είναι αυτονόητη. Από τον αναγνώστη μπορεί να κατανοηθεί με δύο τρόπους: Απλοϊκά, ως *στοιχειώδες τμήμα συγκεκριμένου και σταθερού μήκους* βάσει του οποίου υπολογίζεται το μήκος μεγαλύτερων τμημάτων, (μήκη χορδής εννοείται), δηλαδή μια μονάδα μέτρησης μήκους, κάτι αντίστοιχο των εκατοστών ή των χιλιοστών του μέτρου, της ίντσας κλπ. Επιστημονικά, ως *στοιχειώδης ακουστική μονάδα* βάσει της οποίας υπολογίζεται το ακουστικό μέγεθος διαφόρων διαστημάτων, κάτι που σαφώς θα παρέπεμπε στον συγκεκριασμό, δηλαδή κάτι αντίστοιχο των *savart*. Ο Χρύσανθος τον εννοεί ως *στοιχειώδες γεωμετρικό τμήμα*, θεωρώντας την χορδή συνολικά διαιρεμένη σε 108 ίσα τμήματα (γραμμάς), όπως έμμεσα προκύπτει από τους μαθηματικούς υπολογισμούς του, και όπως ο μεταγενέστερός του Μαυροϊωάννου σαφέστερα καταδεικνύει, (βλ. πιο κάτω, ΔΔ 3.7.2. σελ. 94).

2.5.2.2. οι διατονικοί φθόγγοι επί της χορδής

Οι σχέσεις των τριών τόνων, όπως δίνονται από τον Χρύσανθο στην §53, ξενίζει, διότι παρατίθενται αξιωματικά. Την υπολογιστική διαδικασία που τον οδηγεί στο να διατυπώσει αυτές τις σχέσεις, την παραθέτει στο ΚΕΦ. Η', §63~65, σελ. 26~28. Στις παραγράφους αυτές ο Χρύσανθος παραθέτει αναλυτικά τη μέθοδο διαίρεσης της χορδής μιας Πανδουρίδας, έτσι ώστε να τοποθετηθούν σε αντιστοιχία με μαθηματικούς λόγους, οι δεσμοί των φθόγγων του διαπασών από το Δι (=κάτω Δι, Δ) μέχρι το δι μια οκτάβα πάνω (Δ), δηλαδή οι διατονικοί φθόγγοι της πρώτης οκτάβας της πρώτης χορδής του οργάνου, η οποία «βομβεί τον Δ »⁴.

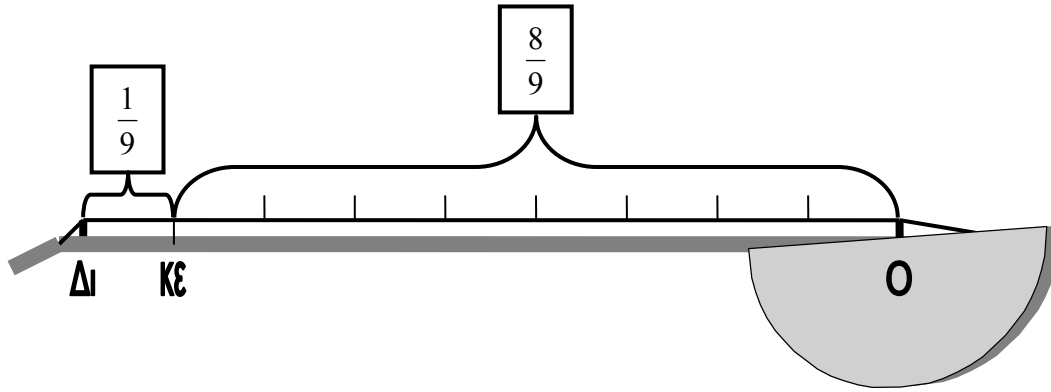
Την διαδικασία αυτή θα την παρακολουθήσουμε βοηθούμενοι από απεικονίσεις.

ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ, ΒΙΒΛΙΟΝ ΠΡΩΤΟΝ, ΚΕΦ. Α', §63 σελ. 26~27

α

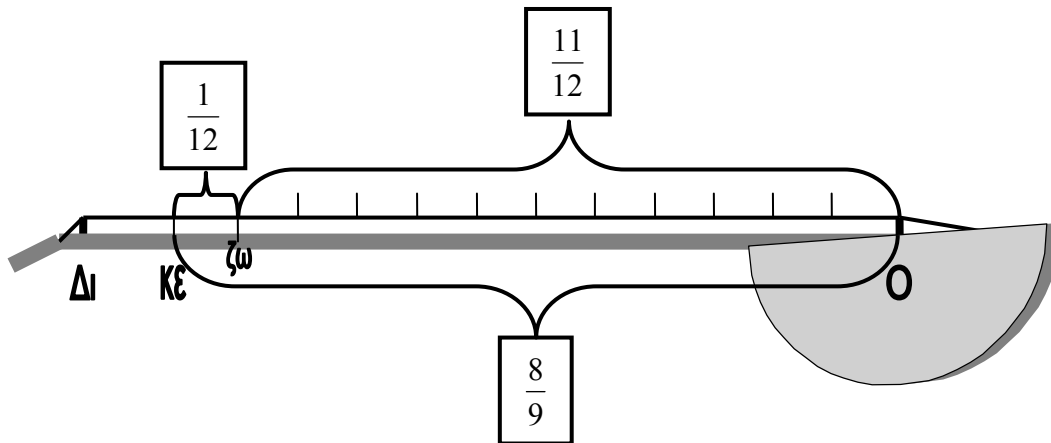
Ἐπειδὴ αἵρουσι τὴν χορδὴν ὑπαγῶγια δύο, τὸ μὲν ἐπὶ τοῦ ζυγοῦ, τὸ δὲ ἐπὶ τῆς σκάφης, ἐν ἐκείνῳ μὲν γράψαι τὸν Δι, καὶ ἐν τούτῳ τὸ Ο· καὶ διέλε εἰς ἐννέα μέρη τὸ διάστημα Δι Ο, καὶ ποιήσαι τὸν δεσμὸν ἐπὶ τοῦ πρώτου μέρους τοῦ ἀπὸ τοῦ Δι, καὶ γράψαι τὸν κε.

⁴ Μ.Θ., ΒΙΒΛΙΟΝ ΠΕΜΠΤΟΝ, ΚΕΦ. Δ', §436, σελ. 194



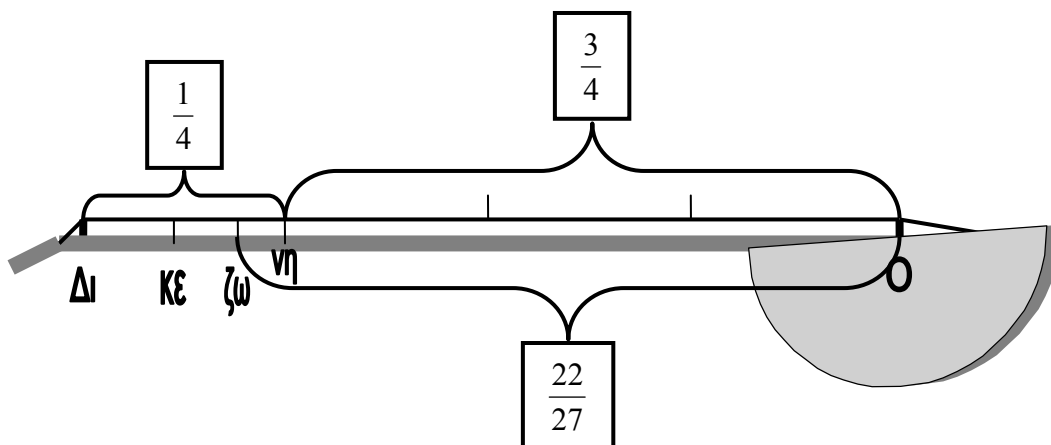
β

Ἐἵτα διέλε εἰς δώδεκα μέρη τὸ διάστημα τὸ ἀπὸ τοῦ κε ἕως τοῦ Ο, καὶ ποιήσας τὸν δεσμὸν ὁμοίως, γράψαι τὸν ζω.



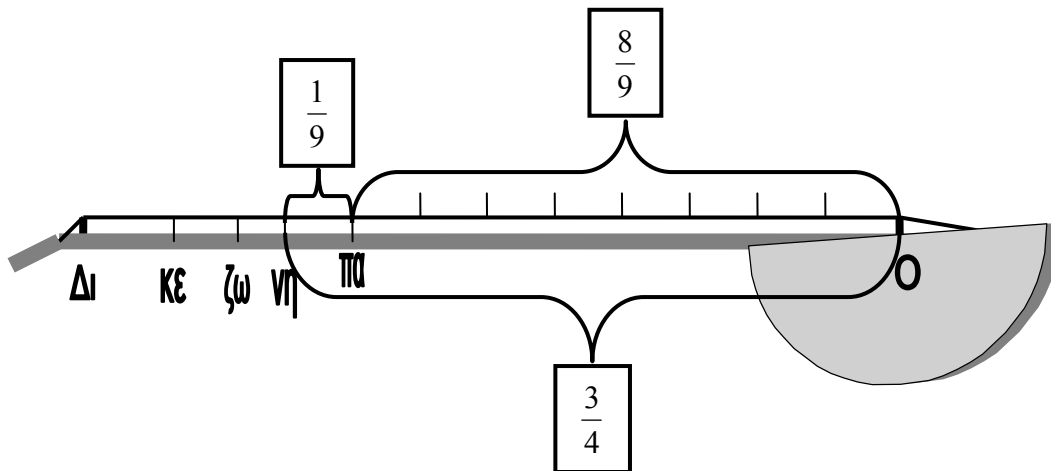
γ

Ἐπειτα διέλε εἰς τέσσαρα τὸ Δι Ὁ διάστημα, καὶ ποιήσας τὸν δεσμὸν ἐπὶ τοῦ πρώτου μέρους τοῦ ἀπὸ τοῦ Δι, γράψαι τὸν νη (β).



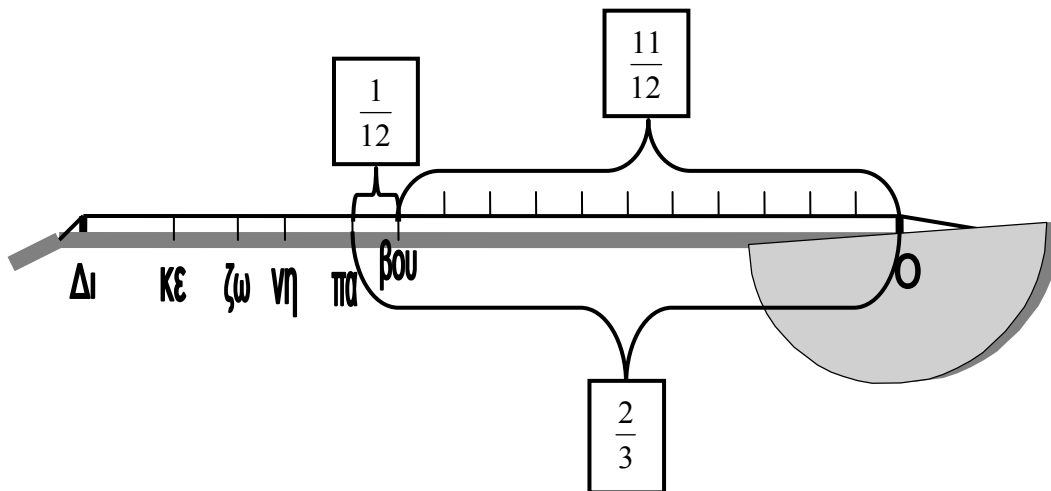
δ

Μετέπειτα δῖελε εἰς ἐννέα μέρη τὸ νη Ο διάστημα, καὶ ποιήσας τὸν δεσμὸν ὁμοίως, γράψε τὸν πα.



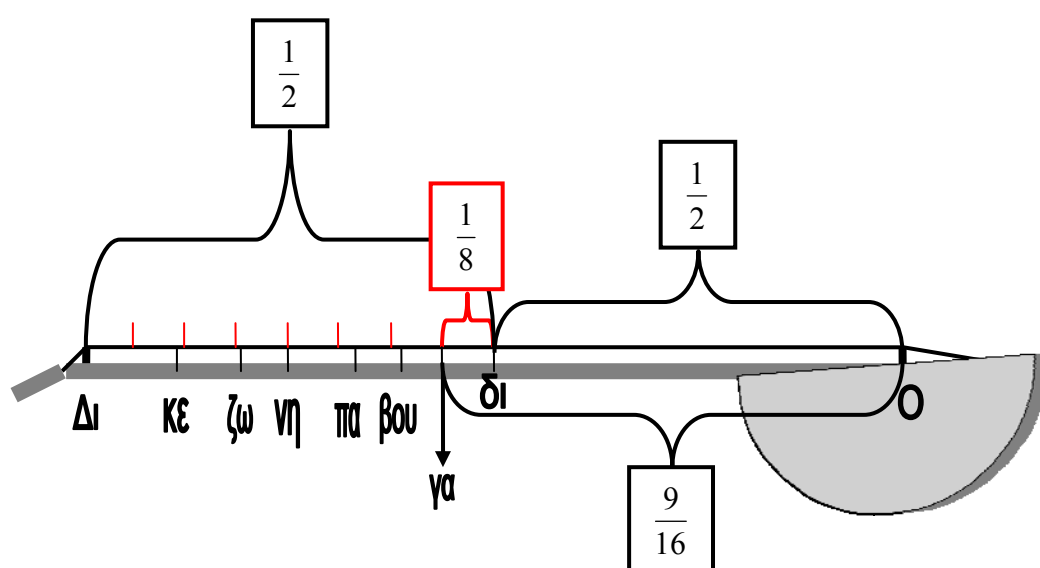
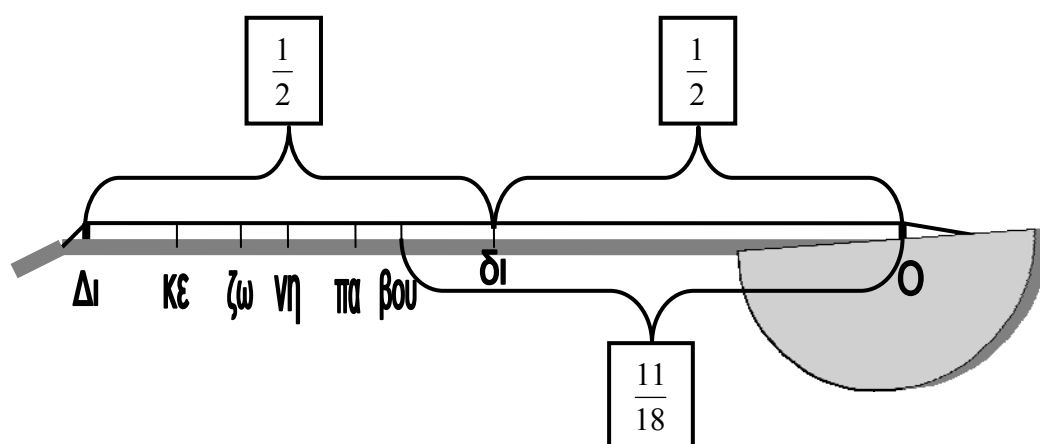
ε

Ὑστερον δῖελε εἰς δώδεκα μέρη τὸ πα Ο διάστημα, καὶ ποιήσας ὁμοίως τὸν δεσμὸν, γράψε τὸν βε.



στ

Τέλος πάντων δῖελε εἰς δύο μέρη τὸ Δι Ο διάστημα, καὶ ποιήσας τὸν δεσμὸν καὶ γράψας τὸν δι, δῖελε εἰς ὀκτῶ τὸ διάστημα δι Δι, καὶ ποιήσας τὸν δεσμὸν, γράψε τὸν γα· καὶ οὕτως ἔχεις τοὺς τόνους τοῦ Διαπασῶν δεδομένους ἐπὶ τῆς πανδουρίδος.



Το περιεχόμενο των παραγράφων συνοψίζεται στην σχηματική απεικόνιση της Πανδουρίδας (§65), όπου απεικονίζονται οι δεσμοί των φθόγγων του διατονικού γένους σε αντιστοιχία με τους λόγους που ορίζουν την ακριβή θέση τους πάνω στην πρώτη χορδή (Δι Δ), (βλ. ανωτέρω, ο Χρύσανθος και η Πανδουρίς και Εικ. 1).

Παραθέτω στη συνέχεια ένα σχετικό πίνακα, χάριν ευκολίας και ακολούθως μια σαφέστερη παράσταση των θέσεων των διατονικών φθόγγων πάνω στην χορδή της Πανδουρίδας.

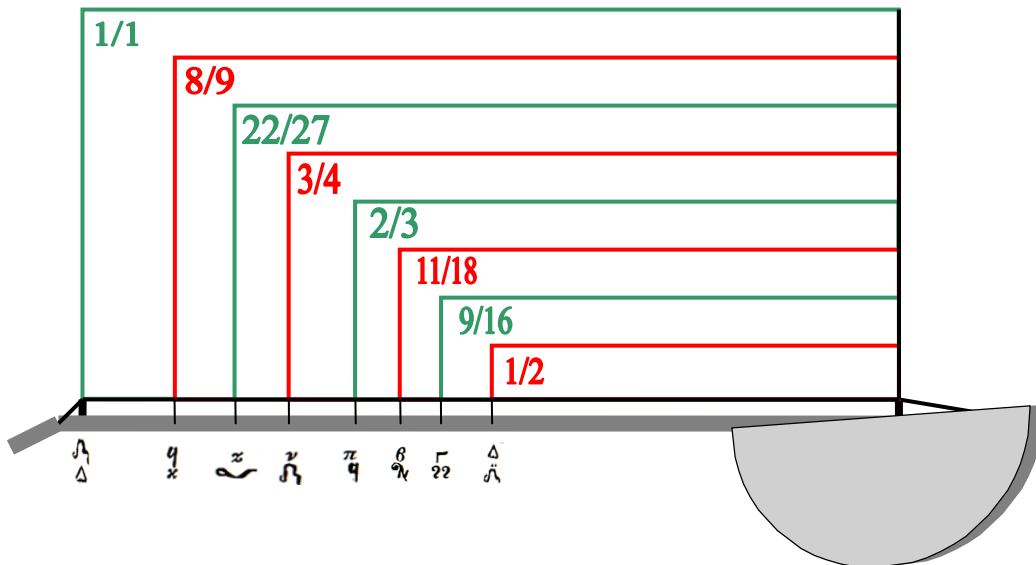
ΠΙΝΑΚΑΣ 2

Οι διατονικοί φθόγγοι της πρώτης οκτάβας της Πανδουρίδας (Δι-δι)
και οι λόγοι της ακριβούς θέσης τους πάνω στην πρώτη χορδή.

Δι	κε	ζω	νη	πα	βου	γα	δι
Δ	η	ζ	ν	π	β	γ	δ
$\frac{1}{1}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{22}{27}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{11}{18}$	$\frac{9}{16}$	$\frac{1}{2}$

Εικόνα 5

Η αποτύπωση της ακριβούς θέσης των διατονικών φθόγγων από Δ έως Δ^{\flat} πάνω στην πρώτη χορδή της Πανδουρίδας.



2.5.2.3. Η αποδεικτική διαδικασία της σχέσης μείζονος, ελάσσονος, ελάχιστου

Για το πώς ο Χρυσάνθος οδηγείται στην θέση ότι η σχέση μείζονος προς ελάσσονα προς ελάχιστο είναι 12 προς 9 προς 7, διαφωτιστική είναι η υποσημείωση β της § 63 του Μ.Θ..

ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ, ΒΙΒΛΙΟΝ ΠΡΩΤΟΝ, ΚΕΦ. Α', §63 σελ. 26,
υποσημείωση β'

α. σχέση μείζονος με ελάσσονα

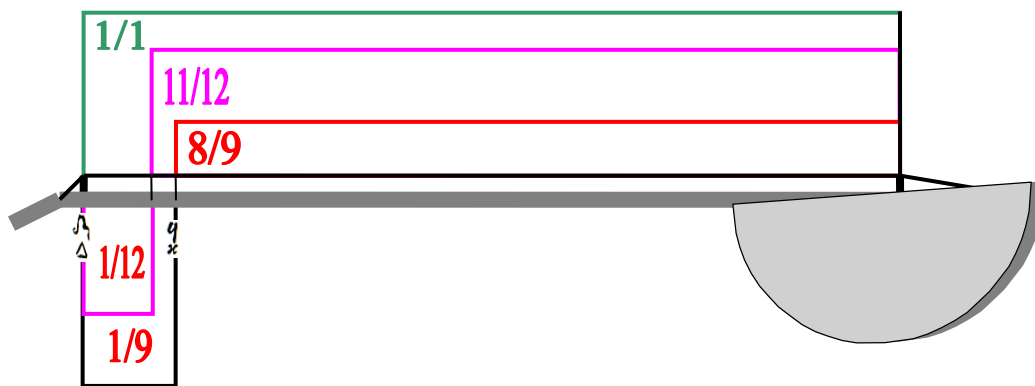
β) Τα διαστήματα, δι κε, κε ζω, ζω νη, ὅτι ἔχουσι λόγον τοι-
ούτον, 12, 9, 7, δεικνύεται ἐντεῦθεν· ὡς δι κε : κε ζω ::
 $\frac{4}{3} : \frac{3}{2}$, ἡγουν $\frac{4}{3} : \frac{3}{2} :: \frac{3}{2} : \frac{2}{1}$. ἀλλὰ μὴν ὡς $\frac{3}{2} : 12 :: \frac{4}{3} : \chi$, ὅ
ἐστι, $4 : 12 \cdot 36 :: 3 : 36 \chi$, ἄρα $4 \cdot 36 \chi = 12 \cdot$
 $36 \cdot 3$. ἄρα $\chi = 9$.

Μτφ. Ότι τα διαστήματα δι κε, κε ζω, ζω νη, έχουν αυτήν την αναλογία 12, 9, 7, αποδεικνύεται στη συνέχεια.

Μτφ. Όπως δι κε : κε ζω = $\frac{1}{9} : \frac{1}{12}$, δηλαδή $\frac{4}{36} : \frac{3}{36}$, αλλά, βεβαίως, εφόσον $\frac{4}{36} : 12 = \frac{3}{36} : \chi$, το οποίο είναι $4 : 12 \cdot 36 = 3 : 36 \cdot \chi$, άρα $4 \cdot 36 \cdot \chi = 12 \cdot 36 \cdot 3$. Άρα $\chi = 9$.

Ο Χρύσανθος, έχοντας ορίσει την έννοια διάστημα και έχοντας δώσει τους λόγους του μείζονος (8/9) και του ελάσσονος (11/12), προσπαθεί να αποδείξει την ορθότητα της αναλογίας του 12:9 του μείζονος προς τον ελάσσονα. Ο Χρύσανθος, δεν συγκρίνει, λοιπόν, τους λόγους 8/9 και 11/12, αλλά, πιστός στην αντίληψή του να θεωρεί ως διάστημα το «λείψανον» (βλ. ΔΔ 2.4. Περί διαστημάτων γενικά, σελ 16), συγκρίνει τα λείψανα 1/9 (μείζων τόνος) και 1/12 (ελάσσων τόνος).

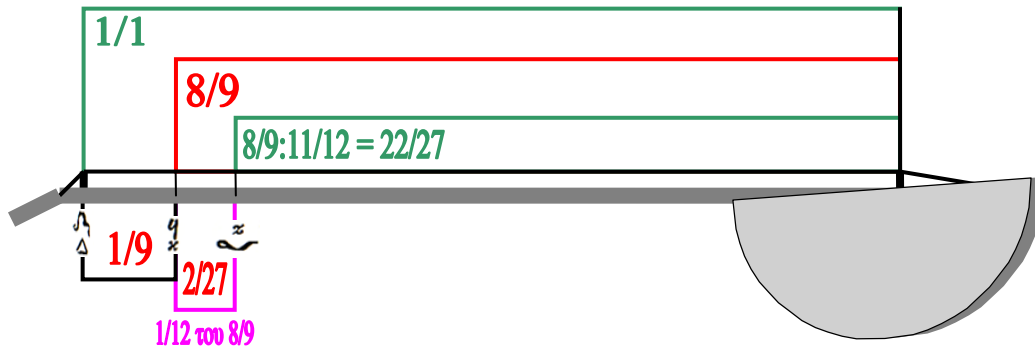
Θα πρέπει να τονιστεί, ότι τα λείψανα αυτά είναι μήκη υπολογιζόμενα προς το όλον της χορδής, όπως φαίνεται στο παρακάτω σχήμα.



Κατ' αυτόν τον τρόπο θεωρούμενα, ισχύει ότι ο μείζων (1/9) προς τον ελάσσονα (1/12) έχουν την σχέση 12 προς το 9 (διότι $1/9 : 1/12 = 4/3 = 3 \cdot 4/4 \cdot 4$). Ο Χρύσανθος επιθυμεί να κάνει πιο κατανοητή τη σχέση και παραθέτει μία εξίσωση, όπου, αφού ο μείζων οριστεί ως 12 αναζητείται ο ελάσσων: $\frac{1}{9} : \frac{1}{12} = 12 : \chi$, από την οποία προκύπτει ότι $\chi = 9$. (Σημειώνεται ότι είναι απολύτως περιττή η ομωνυμοποίηση των κλασμάτων $\frac{1}{9}, \frac{1}{12}$ σε $\frac{4}{36}, \frac{3}{36}$, την οποία ο Χρύσανθος μάλλον μετέρχεται για να δώσει μια ακόμα εικόνα σύγκρισης του μείζονος και του ελάσσονος ως μεγεθών).

Το θολό σημείο της αποδεικτικής του βρίσκεται στον συσχετισμό του μείζονος με το δι κε διάστημα και του ελάσσονος με το κε ζω. Διότι, αν υποθέσουμε ότι προέβαινε σε σύγκριση των λειψάνων-διαστημάτων δι-κε,

κε-ζω, όπως αυτά ορίζονται ως μήκη από τη θέση των δεσμών τους πάνω στην πανδουρίδα, τότε θα έπρεπε να συγκρίνει το 1/9 (δι-κε) με το 2/27 (κε-ζω), όπως φαίνεται στο παρακάτω σχήμα:



Τότε, η διαδικασία που έπρεπε να ακολουθήσει, πάντα σύμφωνα με τη δική του λογική, θα ήταν:

$$\frac{1}{9} : \frac{2}{27} = 12 : \chi \Rightarrow \frac{3}{2} = 12 : \chi \Rightarrow \chi = 12 : \frac{3}{2} = 8$$

Όμως, ο Χρύσανθος, στο συγκεκριμένο σημείο λέγοντας ότι «όπως δι κε : κε ζω = $\frac{1}{9} : \frac{1}{12}$ », εννοεί «όπως το λείψανο ενός μείζονος τόνου (1/9) αντίστοιχου π.χ. του δι-κε, προς το λείψανο ενός ελάσσονος τόνου (1/12) αντίστοιχου π.χ. του κε-ζω, έχουν σχέση $\frac{1}{9} : \frac{1}{12} \dots$ ». Εν ολίγοις, εδώ ο Χρύσανθος, αντί να πει «μείζων», λέει «δι-κε», για να κάνει πιο απτή την έννοια του «μείζονος τόνου» με την ακουστική της σημασία. Και το αντίστοιχο κάνει και για τον ελάσσονα.

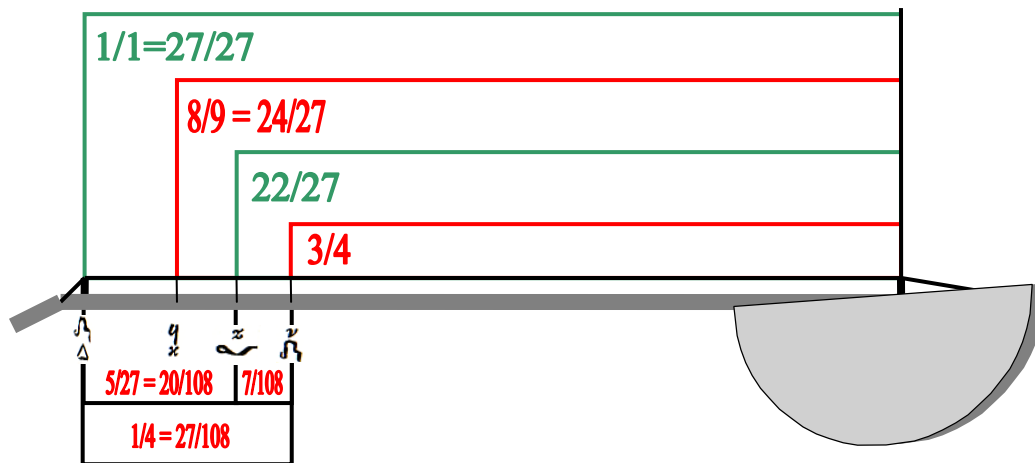
2.5.2.4. Σχέση μείζονος με ελάχιστο

Όταν όμως, πιο κάτω, έρχεται να δείξει τη σχέση του ελάχιστου προς τον μείζονα και τον ελάσσονα, ακολουθεί μια διαφορετική μεθοδολογία, αυτήν της σύγκρισης μηκών που προσδιορίζονται ως λείψανα μεταξύ των δεσμών των φθόγγων δι-κε-ζω-νη.

“Όταν ὅλη ἡ χορδὴ ὑποτεθῇ 27, τῷ μὲν Δι ἀναλογεῖ τὸ $\frac{2}{3}$ κλάσμα, ἡγουν τὸ 1. τῷ δὲ κε, τὸ $\frac{3}{4}$, ἡγουν τὸ $\frac{4}{3}$. τῷ δὲ ζω, τὸ $\frac{3}{2}$. καὶ τῷ νη, τὸ $\frac{4}{1}$. ἄρα καὶ τῷ διαστήματι ζω νη, τὸ $\frac{1}{108}$. διότι $\frac{1}{4} - \frac{5}{12} = \frac{1}{36} - \frac{1}{12} = \frac{1}{36}$. ὁθεν ὡς δι κε: ζω νη :: $\frac{1}{3} : \frac{1}{108}$. ἀλλὰ μὴν ὡς $\frac{1}{3} : 12 :: 1 : 36$. ἄρα $\frac{1}{3} \chi = \frac{1}{36}$ ὥστε $\chi = \frac{1}{12}$. ὥστε $\chi = \frac{1}{12}$.”

Μτφ. Όταν όλη η χορδή υποτεθεί 27, στο Δι αναλογεί το κλάσμα $\frac{27}{27}$, δηλαδή το 1. Στο κε το $\frac{24}{27}$, δηλαδή το $\frac{8}{9}$ (του 27/27). Στο ζω το $\frac{22}{27}$. Και στο νη το $\frac{3}{4}$. Άρα και στο διάστημα ζω νη (αναλογεί) το $\frac{7}{108}$. Διότι $\frac{1}{4} - \frac{5}{27} = \frac{27}{108} - \frac{20}{108} = \frac{7}{108}$.

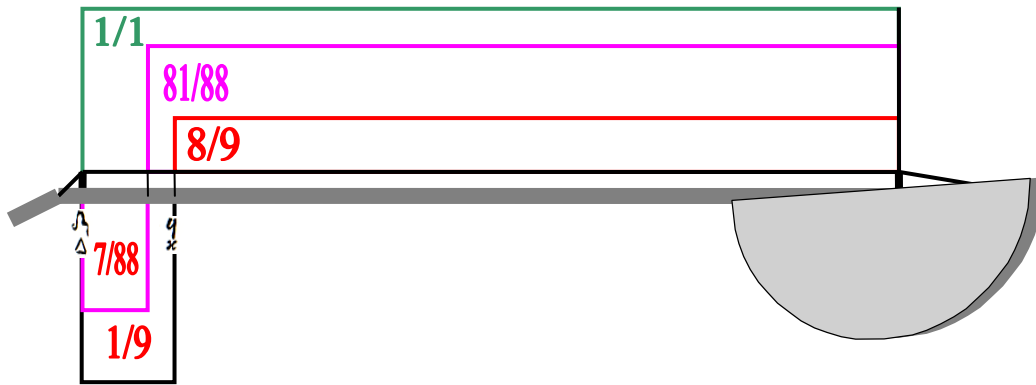
Το σχεδιάγραμμα που ακολουθεί, αναπαριστά τη διαδικασία που ακολουθεί ο Χρύσανθος για τον υπολογισμό της σχέσης μείζονα – ελάχιστου.



Ο Χρύσανθος ολοκληρώνει την «δείξιν» ότι ο ελάχιστος είναι ο 7 στην σχέση $12 : 9 : 7$, με μία εξίσωση, παρόμοια με αυτή που παραθέτει για τη σχέση μείζονα-ελάσσονα:

Μτφ. Αλλά βεβαίως όπως $\frac{1}{9} : 12 = \frac{7}{12 \cdot 9} : \chi$, άρα $\frac{1}{9} \chi = \frac{12 \cdot 7}{12 \cdot 9} = \frac{7}{9}$.
 Ωστε, $\chi = \frac{7 \cdot 9}{9 \cdot 1} = \frac{63}{9} = 7$.

Αν στην αναζήτηση του αριθμού που αντιστοιχεί στον ελάχιστο είχε ακολουθήσει την ίδια διαδικασία που ακολούθησε για τον μείζονα και τον ελάσσονα, τότε θα έπρεπε να υπολογίσει το λείψανον $7/88$ ($88/88 - 81/88$) επί του όλου της χορδής, όπως αναπαρίσταται στον παρακάτω πίνακα:



Όμως, η ορθή εξίσωση που θα αναζητούσε τον ελάχιστο, μέσω της σχέσης του με τον μείζονα ο οποίος έχει οριστεί ως 12, θα ήταν η εξής:

$$\frac{1}{9} : \frac{7}{88} = 12 : \chi \Rightarrow \frac{88}{63} = 12 : \chi \Rightarrow \chi \frac{88}{63} = 12 \Rightarrow \chi = 12 : \frac{88}{63} = 8,590909091$$

Και αντίστοιχα η ορθή εξίσωση που θα αναζητούσε τον ελάχιστο, μέσω της σχέσης του με τον ελάσσονα ο οποίος έχει βρεθεί 9, θα ήταν η εξής:

$$\frac{1}{12} : \frac{7}{88} = 9 : \chi \Rightarrow \frac{22}{21} = 9 : \chi \Rightarrow \chi \frac{22}{21} = 9 \Rightarrow \chi = 9 : \frac{22}{21} = 8,590909091$$

Εξ αυτών συμπεραίνουμε ότι το διάγραμμα του Χρυσάνθου που παρουσιάζει την 8^α απαριζόμενη από 68 τμήματα, εγκιβωτίζει τον λανθασμένο από μαθηματικής πλευράς συσχετισμό μεγεθών σε γραμμές του ελαχίστου τόνου με τον μείζονα και τον ελάσσονα. Ως εκ τούτου η κάθε γραμμή από τις 68 που διαμοιράζεται η 8^α δεν αντιστοιχεί ως όφειλε σε ακουστικό τμήμα ίσο με $^{68}\sqrt{2}$. Υπ' αυτήν την έννοια και κάθε άλλη αντιπροσώπευση οιοδήποτε διαστήματος με ακέραιο πλήθος χρυσάνθειων γραμμών θα εγκυμονεί ανακριβείς συσχετισμούς. Εν κατακλείδι ο επιμερισμός αυτός της 8^{ας} στα 68 δεν είναι επιστημονικός συγκεκρισμός, αλλά μάλλον ένας αδέξιος πρακτικός τρόπος διδακτικής απλούστευσης. Οπότε στο πλαίσιο αυτής της χρυσάνθειας θεώρησης, ως αντικειμενικοί εκφραστές των διαστηματικών μεγεθών μπορεί να εκλαμβάνονται μόνον οι μαθηματικοί λόγοι, ενώ οι ακέραιοι εκπρόσωποί τους (οι οποίοι αντιπροσωπεύουν το μέγεθος του κάθε διαστήματος σε χρυσάνθειες γραμμές) θα πρέπει να αντιμετωπίζονται πάντα με κριτική επιφύλαξη.

2.6. Τα διαστήματα της ευρωπαϊκής διατονικής κλίμακας

2.6.1. Γενικά

Την σύγκριση των διαστημάτων των «καθ' ημάς τόνων» και των διαστημάτων της ευρωπαϊκής κλίμακας την παραθέτει στον πίνακα της σελ.99 (Μ.Θ. ΒΙΒΛΙΟΝ ΤΡΙΤΟΝ, ΚΕΦ. Α', §228), αφού προηγουμένως στην § 227

μας εξηγήσει ότι οι Ευρωπαίοι μουσικοί κατανοήσαντες ότι οι παλμοί των χορδών διαφοροποιούνται αναλόγως του μήκους των, έκριναν εύλογο να προσδιορίσουν την αναλογία των τόνων από τους παλμούς. Οπότε λένε, ότι οι αριθμοί των παλμών, οι οποίοι εικονίζουν τα διαστήματα των δικών τους (των ευρωπαϊκών) τόνων, είναι αντιστρόφως ανάλογοι των μηκών. Και εν συνεχεία παραθέτει τους διαστηματικούς λόγους.

ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ, ΒΙΒΛΙΟΝ ΤΡΙΤΟΝ, ΚΕΦ. Α', §227, 228, σελ. 98, 99

§. 227. Οἱ δὲ Εὐρωπαϊοὶ μουσικοὶ κατανοήσαντες, ὅτι οἱ παλμοὶ τῶν χορδῶν γίνονται διάφοροι ἀπὸ τὰ διάφορα μήκη, ἔκριναν εὐλογον νὰ διορίσωσι τὴν ἀναλογίαν τῶν διαστημάτων τῶν τόνων ἀπὸ τοὺς παλμούς. Ὅθεν λέγουσιν, ὅτι οἱ ἀριθμοὶ τῶν παλμῶν, οἵπερ εἰκονίζουσι τὰ διαστήματα τῶν κατ' αὐτοὺς τόνων, εἶναι ἐν λόγῳ ἀντιστρόφῳ τῶν μηκῶν. Ἐχουσι δὲ οὕτως·

1, $\frac{9}{8}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{3}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$,
 ουτ, ρε, μι, φα, σολ, λα, σι, Ουτ.

Ἰδού σοι καὶ πίναξ, ὅπου σημειόνονται τινὰ διαστήματα τὰ ἀναγκαιότερα πρὸς γνώρισιν.

δι: κε	9: 8	ρε: μι	10: 9
νη: πα	9: 8	σολ: λα	10: 9
γα: δι	9: 8	ουτ: ρε	9: 8
πα: β8	12: 11	λα: σι	9: 8
κε: ζω	12: 11	μι: φα	16: 15
β8: γα	88: 81	σι: ουτ	16: 15
ζω: νη	88: 81	φα: σολ	9: 8
πα: δι	4: 3	λα: ρε	27: 20
κε: πα	4: 3	μι: λα	4: 3
δι: Δι	1: $\frac{1}{2}$	ρε: Ρε	1: $\frac{1}{2}$
πα: Πα	1: $\frac{1}{2}$	λα: Λα	1: $\frac{1}{2}$

2.6.2. Διερεύνηση ακεραίων εκπροσώπων για τον ευρωπαϊκό ελάσσονα και το ευρωπαϊκό ημίτονο.

Ο Χρυσάνθος στον πίνακά του αυτόν μας δίνει δύο νέους λόγους. Έναν για τον ευρωπαϊκό ελάσσονα (9/10) και έναν για το ευρωπαϊκό ημίτονο (15/16). Τα διαστήματα αυτά δεν τα εντάσσει στην αρμονική των γενών

του, ωστόσο χάριν της δικής μας μελέτης, ακολουθώντας την χρυσάνθεια μέθοδο, θα τα αποδώσουμε με την μορφή ακεραίων.

α. Αν για τον $9/10$ μεταχειριστούμε την εξίσωση $1/9 : 12 = 1/10 : x$, αυτή δίνει αποτέλεσμα $x = 10,8$ (≈ 11). Άρα ο ευρωπαϊκός ελάσσων θα αντιστοιχεί στον 11.

Δεδομένου ότι το $3/4$ αντιστοιχεί στον 28, και $\frac{3}{4} = \frac{8}{9} \cdot \frac{9}{10} \cdot \frac{15}{16}$

(τέλεια τέταρτη = τόνος μείζων + τόνος ευρωπαϊκός ελάσσων + ευρωπαϊκό ημίτονο), και εφόσον ο μείζων τόνος είναι 12 και ο ευρωπαϊκός ελάσσων 10,

τότε $28 - (12 + 11) = 5$, άρα ο 5 εκπροσωπεί δυνάμει τον $\frac{15}{16}$

β. Αν θεωρήσουμε επί της χορδής το διάστημα-λείψανο του ευρωπαϊκού ελάσσονα εν συνεχεία του μείζονος, τότε ισχύει η εξίσωση:

$\frac{1}{9} : 12 = \left(\frac{8}{9} \cdot \frac{1}{10}\right) : x$, η οποία δίνει $x = 9,6$ (≈ 10), άρα ο ευρωπαϊκός ελάσσων

θα είναι 10 και το ευρωπαϊκό ημίτονο θα είναι ο 6.

γ. Αν θεωρούσαμε επί της χορδής το διάστημα-λείψανο του μείζονα εν συνεχεία του ευρωπαϊκού ελάσσονα, τότε θα ίσχυε η εξίσωση:

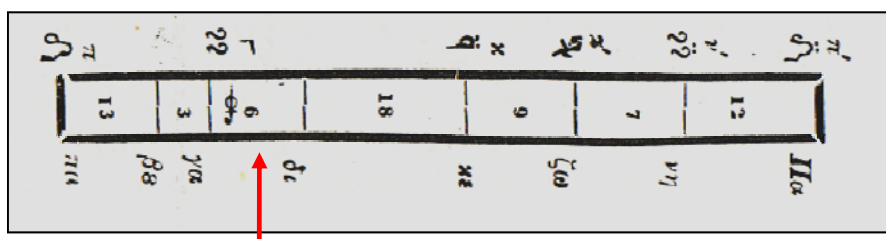
$\left(\frac{1}{9} \cdot \frac{9}{10}\right) : 12 = \frac{1}{10} : x$, η οποία δίνει $x = 12$, οπότε ο ακέραιος εκπρόσωπος του

ευρωπαϊκού ελάσσονα θα βρισκόταν ίσος με τον του μείζονα, και κάτι τέτοιο επιφέρει ανακολουθία στο σύστημα.

Άρα, θα μπορούσαμε να επιλέξουμε για τον ευρωπαϊκό ελάσσονα, αναλόγως της θεώρησης, ως ακέραιο εκπρόσωπο τον 11 ή τον 10, και αντιστοίχως για το ευρωπαϊκό ημίτονο τον 5 ή τον 6. Δεν θα πρέπει βεβαίως να λησμονούμε τα εξής:

- οι ακέραιοι εκπρόσωποι των ευρωπαϊκών τόνων και ημιτόνων έχουν προκύψει προσεγγιστικά.
- ο Χρυσάνθος δεν αναφέρεται πουθενά κατά τη θεώρηση των γενών της «ημετέρας μουσικής» στους λόγους $\frac{9}{10}$ και $\frac{15}{16}$.

Η χρήση του 6 στη δομή μιας μικτής εναρμόνιας κλίμακας (Μ.Θ. ΒΙΒΛΙΟΝ ΤΡΙΤΟΝ, ΚΕΦ. Ζ', § 262, σελ. 115, βλ. εικόνα που ακολουθεί) συνδέεται με τη θεώρησή του «Περί ημιτόνων», (Μ.Θ. ΒΙΒΛΙΟΝ ΤΡΙΤΟΝ, ΚΕΦ. Β', § 229 κ.ε., σελ. 100). Για τον 6 διερεύνηση γίνεται στο κεφάλαιο «Τα διαστήματα του χρωματικού και του εναρμόνιου γένους» του παρόντος Κεφ., (ΔΔ σελ. 36).



2.7. Περί της πυθαγορικής οκταχόρδου

2.7.1. Η δομή της πυθαγορικής οκταχόρδου

ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ ΒΙΒΛΙΟΝ ΤΡΙΤΟΝ, ΚΕΦ. Α', §219, σελ. 95

§. 219. Διατονικὸν γένος κατὰ τὸ Διαπασῶν σύστημα ἔλεγον οἱ ἀρχαῖοι ὅπερ ὠνόμαζον καὶ Πυθαγορικὴν Ὀκτάχορδον, ἔχουσιν οὕτω·

κε, ζω νη πα βου γα δι Κε.

Ἡρε δὲ αὐτὴν ὁ Πυθαγόρας ὁδεύσαν ἀπὸ τῆ βαρέος εἰς τὸ ὀξὺ οὕτω· λείμμα, τόνος, τόνος· ἤγυν ζω νη, νη πα, πα βου· καὶ τῆτό ἐστι τὸ διὰ τεσσάρων σύστημα. Καὶ πάλιν, λείμμα, τόνος, τόνος· ἤγουν βου γα, γα δι, δι κε· καὶ τῆτό ἐστιν ἄλλο διὰ τεσσάρων. Ἐῖτα προσέθηκεν ἐν τῇ ἀρχῇ τὸν Προσλαμβανόμενον κε, ἔχοντα διάστημα τόνου.

Μτφ. «Διατονικό γένος κατά το σύστημα Διαπασών ἔλεγαν οἱ ἀρχαῖοι αὐτό που ονόμαζαν καὶ Πυθαγορικὴ Ὀκτάχορδο, το οποίο εἶχε ὡς ἐξῆς:

κε ζω νη πα βου γα δι Κε.

Ὁ Πυθαγόρας βρήκε, ὅτι αὐτὴ ἡ κλίμακα, ἀπὸ τα χαμηλά προς τα ψηλά, προχωρᾷ ὡς ἐξῆς: λείμμα, τόνος, τόνος, δηλαδή ζω-νη, νη-πα, πα-βου, καὶ αὐτό εἶναι τὸ διὰ τεσσάρων σύστημα (τετράχορδο). Καὶ ξανά, λείμμα, τόνος, τόνος, δηλαδή βου-γα, γα-δι, δι-κε, καὶ αὐτό εἶναι ἓνα ἄλλο διὰ τεσσάρων σύστημα. Κατόπιν, πρόσθεσε στὴν ἀρχή (τοῦ χαμηλοῦ τετραχόρδου) τὸν προσλαμβανόμενο κε, ὁ ὁποῖος ἀπέειχε (ἀπὸ τὴ βάση τοῦ χαμηλοῦ τετραχόρδου) κατὰ διάστημα τόνου».

Συνοψίζω στὸν ἀκόλουθο πίνακα:

ΠΙΝΑΚΑΣ 3 τα διαστήματα τῆς πυθαγορικής οκταχόρδου

προσλαμβανόμενος	Α' διὰ τεσσάρων σύστημα			Β' διὰ τεσσάρων σύστημα		
κε-ζω	ζω-νη	νη-πα	πα-βου	βου-γα	γα-δι	δι-κε
τόνος	λείμμα	τόνος	τόνος	λείμμα	τόνος	τόνος

2.7.2. Περί τόνου και λείμματος

ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ ΒΙΒΛΙΟΝ ΤΡΙΤΟΝ, ΚΕΦ. Α', §220, α' μέρος, σελ. 95

§. 220. *Τῷ μὲν τόνου τὸ διάστημα ἔχει λόγον τὸν ἐπόγδοον, ἥγουν ὃν ἔχει τὰ 9:8· τῷ δὲ λείμματι τὸ διάστημα πρὸς τὸ τῷ τόνου ἔχει λόγον, ὃν τὰ 13:27.*

Μτφ. «Του τόνου το διάστημα έχει λόγο τον επόγδοον, δηλαδή αυτόν που έχουν και οι αριθμοί 9:8. Του λείμματος το διάστημα προς το διάστημα του τόνου έχουν λόγο αυτόν που έχουν και οι αριθμοί 13:27.»

Ο Χρυσάνθος πουθενά στο Μ.Θ. δεν αναφέρει τον λόγο 243/256 ο οποίος αντιστοιχεί στο αρχαιοελληνικό λείμμα. Ωστόσο, το ότι τον γνωρίζει καθίσταται έμμεσα αδιαμφισβήτητο απ' όσα αναφέρει στο β' μέρος της §220.

“Όλα δὲ τὰ διαστήματα τῆς Πυθαγορικῆς ὀκταχόρδου, καθὼς ἀναφέρει ὁ Ἀριστείδης, μὲ τοὺς ἐξῆς ἀριθμοὺς ἐγνωρίζοντο.

9216, 8192, 7776, 6912, 6144, 5832, 5184, 4608.
κε, ζω, νη, πα, βου, γα, δι, Κε.

Οι ακέραιοι αριθμοί που αντιστοιχούν στους φθόγγους είναι αποτέλεσμα μιας συνολικής μαθηματικής συλλογιστικής. Έχει αναζητηθεί μια σειρά ακεραίων οι οποίοι, αντιστοιχισμένοι ο καθένας με ένα διαφορετικό φθόγγο, διαφυλάττουν τη σχέση μεταξύ αυτών των φθόγγων (διάστημα) με τη μορφή λόγου. Και όντως:

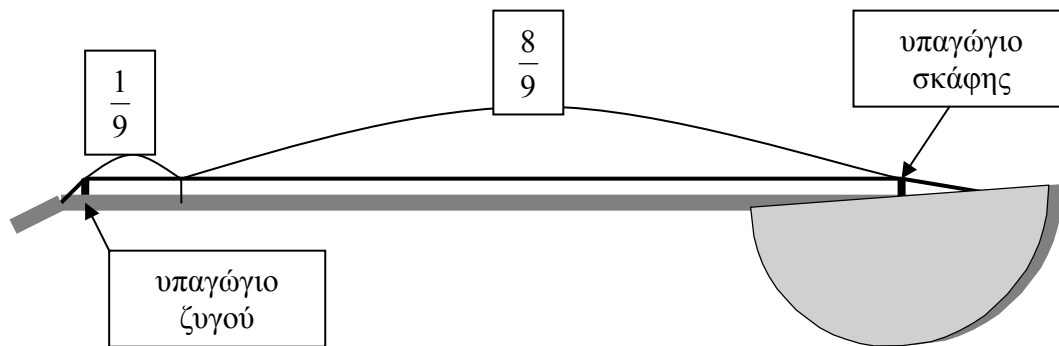
Πίνακας 4

δι-Κε	$4608/5184 = 8/9$	τόνος
γα-δι	$5832/5184 = 8/9$	τόνος
βου-γα	$6144/5832 = 243/256$	λείμμα
πα-βου	$6912/6144 = 8/9$	τόνος
νη-πα	$7776/6912 = 8/9$	τόνος
ζω-νη	$8192/7776 = 243/256$	λείμμα
κε-ζω	$8192/9216 = 8/9$	τόνος

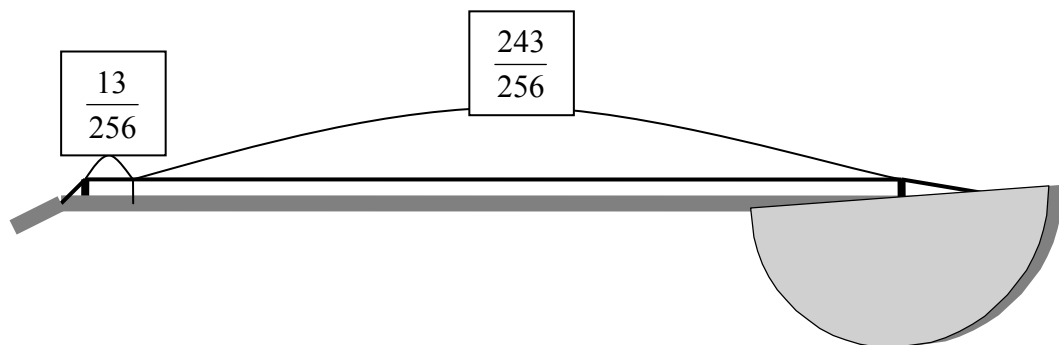
Ο λόγος του λείμματος προς τον Μείζονα τόνο με την καθαρά μαθηματική έννοια ο εξής: $\frac{\frac{256}{9}}{\frac{243}{8}} = \frac{2048}{2187}$, η αρχαιόθεν γνωστή **αποτομή**.

Για να κατανοήσουμε το πώς ο Χρυσάνθος καταλήγει στον λόγο 13/27, θα πρέπει να λάβουμε υπ' όψιν μας, ότι ο Χρυσάνθος επί της χορδής εννοεί ως διάστημα το λείψανον, (βλ. ΔΔ 2.4. σελ 16, *Περί διαστημάτων γενικά*).

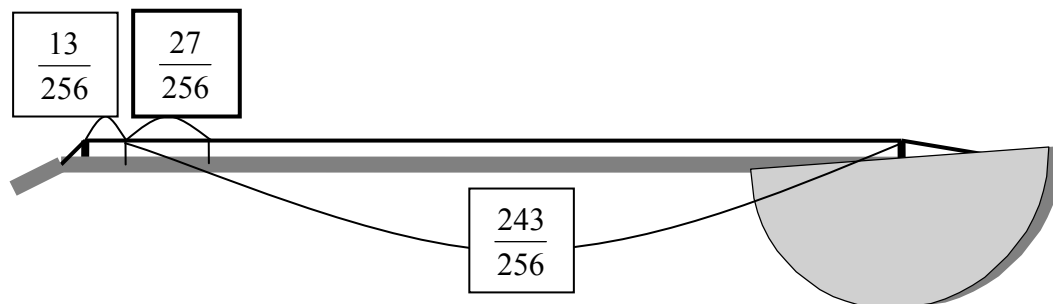
Το 1/9 εκπροσωπεί, κατά τον Χρυσάνθο, τον μείζονα τόνο ως διάστημα πάνω στη χορδή. Πρόκειται για το τμήμα της χορδής από το υπαγώγιο του ζυγού μέχρι το δεσμό που πατάμε με το δάχτυλο, και κρούοντας το ελεύθερο μέρος της χορδής από το δεσμό μέχρι το υπαγώγιο του σκάφους (τα 8/9 δηλαδή) παράγουμε τον μείζονα τόνο.



Οπότε, αντίστοιχα και πάντα κατά την αντίληψη του Χρυσάνθου, ο λόγος που εκπροσωπεί το λείμμα είναι ο $\frac{256 - 243}{256} = \frac{13}{256}$.



Εφόσον το 256/256 εκπροσωπεί το όλον της χορδής και το 13/256 το λείμμα, το τμήμα μεταξύ δεσμού του λείμματος και υπαγωγίου της σκάφης είναι το 243/256. Αν εν συνεχεία του δεσμού του λείμματος (προς την πλευρά της σκάφης) τοποθετήσουμε ένα δεσμό που απέχει από το δεσμό του λείμματος κατά μείζονα τόνο, τότε αυτός θα απέχει από τον δεσμό του λείμματος προς την σκάφη κατά $1/9 \cdot 243/256 = 27/256$. Εξ αυτού συνάγει ο Χρυσάνθος, ότι ο λόγος του λείμματος προς τον μείζονα τόνο είναι 13/27, διότι συγκρίνει τα λείψανα τα μεταξύ υπαγωγίου ζυγού και δεσμού του λείμματος, και μεταξύ δεσμού του λείμματος και δεσμού του μείζονος τόνου.



Από αυτή τη σύγκριση προκύπτει $\frac{13}{256} : \frac{27}{256} = \frac{13}{27}$

2.7.3. Αναζήτηση ακεραίου εκπροσώπου για το λείμμα

Ουσιαστικά, ο Χρυσάνθος εδώ εφαρμόζει μέθοδο αντίστοιχη με αυτήν που αναζητά τη σχέση μείζονος τόνου και ελαχίστου. Οπότε, αν θέλαμε, σύμφωνα με τη μέθοδο του Χρυσάνθου, να απεικονίζαμε το λείμμα με έναν αριθμό, θα αναζητούσαμε το αποτέλεσμα της εξίσωσης:

$$\frac{27}{256} : 12 = \frac{13}{256} : \chi \Rightarrow \frac{9}{1024} = \frac{13}{256} : \chi \Rightarrow \chi \cdot \frac{9}{1024} = \frac{13}{256} \Rightarrow \chi = \frac{13}{256} : \frac{9}{1024} = 3,88888$$

Το αποτέλεσμα της εξίσωσης δεν δίνει ακέραιο αριθμό, ωστόσο προσεγγιστικά ο 3,88888 πλησιάζει στον 4. Εξ αυτού προκύπτει ότι η τιμή της αποτομής οφείλει να είναι 8, εφόσον λείμμα + αποτομή = μείζων τόνος. Κάτι τέτοιο θα επέφερε μια ανακολουθία στο σύστημα του Χρυσάνθου, επειδή $\frac{2048}{2187} > \frac{81}{88}$, δηλαδή η αποτομή είναι μικρότερο διάστημα-λείψανον από τον ελάχιστο ($\frac{139}{2187} < \frac{7}{88}$). Θα ήταν αντιφατικό λοιπόν, η αποτομή να αντιπροσωπεύεται με το 8 και ο ελάχιστος με το 7.

Θα μπορούσαμε επίσης, να αναζητήσουμε το αποτέλεσμα μιας εξίσωσης αντίστοιχης με αυτήν που χρησιμοποιεί ο Χρυσάνθος για τον υπολογισμό της σχέσης μείζονος -ελάσσονος:

$\frac{1}{9} : 12 = \frac{13}{256} : \chi$ το οποίο είναι 5,484375, κατά προσέγγιση ακεραίου 5. Ωστόσο

αυτή η εξίσωση δεν θα ήταν συνεπής με τη σχέση $\frac{13}{27}$. Επιπλέον ο ακέραιος 5 υπολειπόμενος του 12 κατά 7 θα οδηγούσε στην ταύτιση του ελάχιστου με την αποτομή.⁵

Η αντιφατικότητα που επιφέρουν και οι δύο αυτές μέθοδοι υπολογισμού του λείμματος στο όλο σύστημα, ίσως εξηγούν το γιατί ο Χρυσάνθος δεν χρησιμοποιεί καθόλου το λείμμα ή την αποτομή στην αρμονική των γενών του.

2.8. Τα διαστήματα του χρωματικού και του εναρμόνιου γένους.

2.8.1. Γενικά

Ο Χρυσάνθος, ενώ κατά την παρουσίαση του διατονικού γένους χρησιμοποιεί τους μαθηματικούς λόγους για να μας γνωρίσει τα διαστήματα των διατονικών φθόγγων, κατά την παρουσίαση του χρωματικού και του εναρμόνιου γένους, πέραν των τριών γνωστών τόνων χρησιμοποιεί διαστήματα των οποίων το μέγεθος γνωρίζεται μόνο μέσω των ακεραίων εκπροσώπων τους. Τα διαστήματα αυτά είναι:

Πίνακας 4

ονομασία διαστημάτων	ακέραιος εκπρόσωπος
τεταρτημόριον μείζονος τόνου	3
ήμισυ του μείζονος τόνου	6
μείζων του μείζονος τόνος	13
τρημιτόνιον	18

Προηγουμένως στο κεφάλαιο Β' του Τρίτου Βιβλίου του *Περί ημιτόνων* έχει καταστήσει σαφές ότι ο όρος *ημίτονον* δεν νοείται ως ήμισυ ακριβώς κάποιου τόνου (μείζονος, ελάσσονος ή ελάχιστου), αλλά ως αόριστη υποδιαίρεσή του.

⁵ Ο Σίμων Κάρας τόσο στο δίτομο *Θεωρητικόν* του, όσο και στα *Αρμονικά* (βλ. βιβλιογραφία) δεχόμενος τον μείζονα ως 12, και την οκτάβα ως 72, δίνει για το λείμμα την δεκαδική τιμή 5,5 και για την αποτομή 6,5. Η τιμή αυτή του λείμματος βρίσκεται εγγύς του 5,484375 της εξίσωσης μας.

Τόνοι ὠνομάσθησαν τὰ ἐπὶ διαστήματα τῆς διατονικῆς κλίμακος πα ββ γα δι κε ζω νη Πα. Ὅταν δὲ χωρισθῇ ἐν ἀπὸ αὐτὰ δίχα μὲν, ὅχι ὅμως καὶ κατὰ μέσον ἀκριβῶς, καὶ ληφθῇ τὸ ἐν ἀπὸ τὰ δύο διαστήματα, τὸ τοιοῦτον διάστημα ὀνομάζεται Ἡμίτονον (α).

α) Τὸ Ἡμίτονον δὲν ἐννοεῖ τὸν τόνον διχοσημένον ἀκριβῶς εἰς δύο, ὡς τὰ δώδεκα εἰς ἕξ καὶ ἕξ, ἀλλ' ἀορίστως ἤγουν τὰ δώδεκα εἰς ὀκτώ καὶ τέσσαρα, ἢ εἰς ἐννέα καὶ τρία, καὶ τὰ λοιπά. Διότι ὁ γὰρ δι τόνος διαιρεῖται εἰς δύο διαστήματα, ἀπὸ τὰ ὅποια τὸ μὲν ἀπὸ τοῦ ὀξέος ἐπὶ τὸ βαρὺ εἶναι τριτημόριον, τὸ δὲ ἀπὸ τοῦ βαρέος ἐπὶ τὸ ὀξὺ, εἶναι δύο τριτημόρια, καὶ τὰ λοιπά. Εἶναι ἔτι δυνατὸν νὰ διαιρεθῇ καὶ ἄλλῶς τὸ Ἡμίτονον ὅμως τοῦ βον γα τὰνα καὶ τοῦ ζω νη, εἶναι τὸ μικρότατον, καὶ δὲν δέχεται διαφορετικὴν διαίρεσιν· διότι λογίζεται ὡς τεταρτημόριον τοῦ μείζονος τόνου ἤγουν ὡς 3:12.

Εν συνεχείᾳ, στις ἐπόμενες παραγράφους τοῦ ἰδίου κεφαλαίου (§230~234), μιλώντας για τις υφέσεις καὶ τις διέσεις, διευκρινίζει ὅτι πρόκειται για σημάδια που βαρύνουν ἢ οξύνουν ἀορίστως ἓνα φθόγγο. Ὅταν ὅμως ἡ ὀξυνση ἢ ἡ βάρυνση πρέπει νὰ γίνῃ με ἀκρίβεια τότε χρησιμοποιοῦνται ἄλλα σημάδια που συμβολίζουν αλλοιώσεις κατὰ ἓνα ἢ δύο ἢ καὶ τρία τριτημόρια ἢ τεταρτημόρια τοῦ μείζονος τόνου. Το τριτημόριον καὶ το τεταρτημόριον εἶναι σαφές ὅτι νοοῦνται ὡς ἀκριβεῖς υποδιαίρέσεις τοῦ μείζονος τόνου (δια τρία καὶ δια τέσσερα ἀντιστοίχως) καὶ ἀντιπροσωπεύονται ἀπὸ τοὺς ἀκεραίους 4 (το τριτημόριον) καὶ 3 (το τεταρτημόριον). Ὅλα αὐτὰ συνοψίζονται στὴν υποσημείωση τῆς §231.

α) Τὰ σημεῖα 6 7 λαμβάνονται ἀορίστως εἰς τὰ διαστήματα ἅτινα εἶναι μεγαλῆτερα ἢ μικρότερα ἀπὸ τὸν τόνον· ὅταν ὅμως ζητῇται ἀκριβῆς ἔρευνα εἰς αὐτὰ, οὕτω σημαίνουσιν ἐν ἀναβάσει.

Πλεονεξία μὲν	Μειονεξία δὲ
τὸ μὲν 6 ἑνὸς τεταρτημορίου 4	τὸ μὲν 7 ἑνὸς τεταρτημορίου 4
τὸ δὲ 6 δύο τεταρτημορίων 4	τὸ δὲ 7 δύο τεταρτημορίων 4
τὸ δὲ 6 τριῶν τεταρτημορ. 4	τὸ δὲ 7 τριῶν τεταρτημορ. 4
τὸ δὲ 6 ἑνὸς τριτημορίου 3	τὸ δὲ 7 ἑνὸς τριτημορίου 3
τὸ δὲ 6 δύο τριτημορίων 3	τὸ δὲ 7 δύο τριτημορίων 3

Παρόλο που το τριτημόριον δεν εντάσσεται στη δομή των χρωματικών ή των εναρμονίων συστημάτων θα εξεταστεί σε ειδική παράγραφο ως μέγεθος μαζί με τα υπόλοιπα διαστήματα αυτών των γενών.

2.8.2. Τα διαστήματα του χρωματικού γένους

Όπως προκύπτει από το περιεχόμενο των παραγράφων και τους πίνακες του Κεφ. Δ' του Τρίτου βιβλίου Περί Χρωματικού Γένους το γένος αυτό χρησιμοποιεί κλίμακες «διόλου χρωματικές» και «μικτές» (από χρωματικό και διατονικό γένος).

Οι κλίμακες αυτές παρατίθενται αυτούσιες από το Μ.Θ.

ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ, ΒΙΒΛΙΟΝ ΤΡΙΤΟΝ, ΚΕΦ. Δ', §244, 245, σελ. 105~107

«διόλου» χρωματικές

α

β

«μικτές» χρωματικές

γ

δ

Στις τέσσερις αυτές κλίμακες συναντάμε πέραν των γνωστών μας τριών διατονικών τόνων, το διάστημα του **τεταρτημορίου** (3) και το διάστημα του **τριημιτονίου** (18).

Αξιοσημείωτα είναι τα όσα λέγει ο Χρυσάνθος στην §244, ειδικά για τα ύψη των φθόγγων της α' χρωματικής κλίμακας νη-Νη. Υπογραμμίζει το ότι μόνον οι φθόγγοι βου, γα και δι ταυτίζονται με τους ομώνυμους τους της διατονικής κλίμακας.

ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ, ΒΙΒΛΙΟΝ ΤΡΙΤΟΝ, ΚΕΦ. Δ', §244, σελ. 106

Ὅτι ταύτης τῆς χρωματικῆς κλίμακος μόνον οἱ βου γα δι φθόγγοι ταυτίζονται με τοὺς βου γα δι φθόγγους τῆς διατονικῆς κλίμακος· οἱ δὲ λοιποὶ κινῶνται. Διότι τὸ βου νη διάστημα κατὰ ταύτην μὲν τὴν κλίμακα περιέχει τόνους μείζονα καὶ ἐλάχιστον· κατὰ δὲ τὴν διατονικὴν κλίμακα περιέχει τόνους ἐλάσσονα καὶ μείζονα· ὁμοίως καὶ τὸ δι ζω διάστημα.



Σύμφωνα με τα λεγόμενα του Χρυσάνθου, ο χρωματικός νη είναι κατά 2 «γραμμάς» οξύτερος του διατονικού, ο χρωματικός πα κατά 3 βαρύτερος του διατονικού, ο χρωματικός κε κατά 5 βαρύτερος του διατονικού, ο χρωματικός ζω κατά 2 βαρύτερος του διατονικού και ο χρωματικός άνω Νη κατά 2 βαρύτερος του διατονικού.

Αξιοπαρατήρητο είναι, ότι οι οξύνσεις ή οι βαρύνσεις κατά 2 και κατά 5 γραμμάς δεν περιλαμβάνονται στο σύστημα υφέσεων και διέσεων του Χρυσάνθου. Αλλά θα πρέπει να παραδεχθούμε ότι η μαλακή χρωματική κλίμακα του Χρυσάνθου δεν παράγεται με οξύνσεις και βαρύνσεις επεισοδιακές, αλλά συστηματικά «κατά διφωνίαν»⁶.

⁶ Η κλίμαξ αυτή του Β' Ήχου προκύπτει από την πρόοδο επί το οξύ και επί το βαρύ μέσω της συναφής των αρχαίων απηχημάτων. Επί μεν το οξύ, του απηχήματος νεανές, που

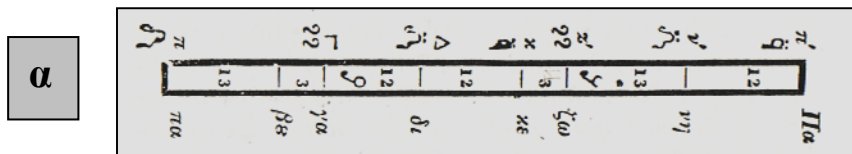
2.8.3. Τα διαστήματα του εναρμονίου γένους

Όπως προκύπτει από το περιεχόμενο των παραγράφων και τους πίνακες του Κεφ. Ζ' του Τρίτου βιβλίου *Περί Εναρμονίου Γένους* το γένος αυτό χρησιμοποιεί ένα τύπο «αμιγούς» εναρμόνιας κλίμακας και «μικτές» (από εναρμόνιο και διατονικό γένος).

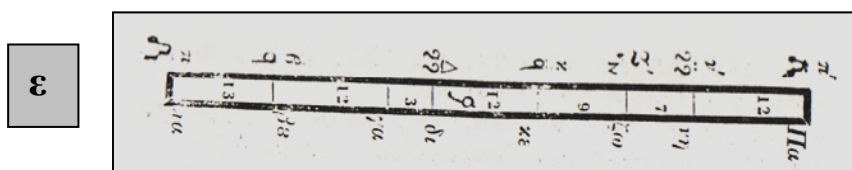
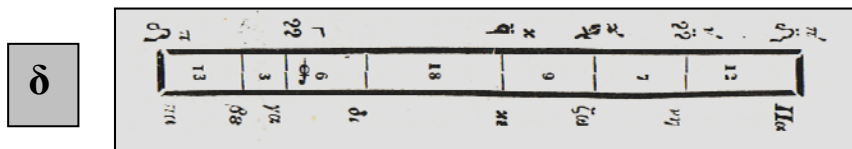
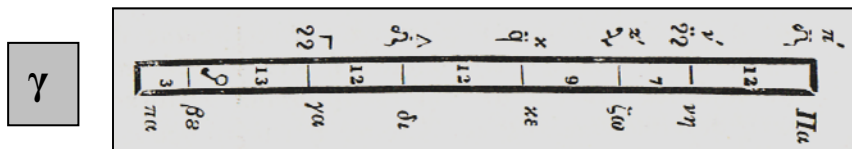
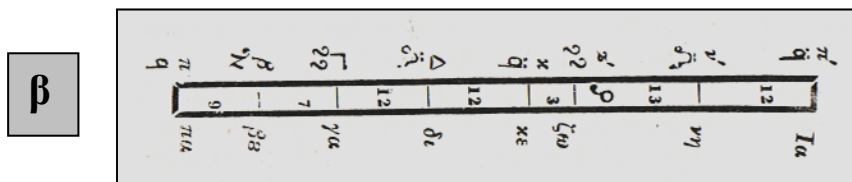
Οι κλίμακες αυτές παρατίθενται εδώ αυτούσιες από Μ.Θ.

ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ, ΒΙΒΛΙΟΝ ΤΡΙΤΟΝ, ΚΕΦ. Ζ', §260~262, σελ. 114, 115

αμιγής εναρμόνια κλίμακα



μικτές εναρμόνιες κλίμακες



Στις πέντε αυτές κλίμακες συναντάμε πέραν των γνωστών μας τριών διατονικών τόνων, το διάστημα του τεταρτημορίου (3,) το διάστημα του ημίσεος του μείζονος τόνου (6), το διάστημα του μείζονος του μείζονος (13) και του τριημιτονίου (18).

μελωδεύεται κατά ελάχιστο και μείζονα, επί δε το βαρύ του απηχήματος λέγετος, που μελωδεύεται κατά μείζονα και ελάχιστο. Φυσική βάση του απηχήματος νεανές θεωρείται ο βου, ενώ του απηχήματος λεγέτος φθόγγος εκκίνησης ο δι. Γι' αυτό οι φθόγγοι βου, γα, δι είναι κοινοί στο διατονικό γένος και στην κλίμακα του Β' Ήχου.

Ιδιαίτερη προσοχή θα πρέπει να δοθεί στις §260 και 261 του Κεφ. Ζ', οι οποίες θα πρέπει να αναγνωστούν υπό το φως και της §335 του Κεφ. Η', *Περί του Τρίτου Ήχου*, του Τέταρτου Βιβλίου του Μ.Θ. Σε αυτές τις παραγράφους ο Χρύσανθος αναφέρεται σε μια ιδιομορφία της αμιγούς εναρμόνιας κλίμακας.

ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ, ΒΙΒΛΙΟΝ ΤΡΙΤΟΝ, ΚΕΦ. Ζ', §260~261, σελ. 114

§. 260. Ἐν τῇ κλίμακι, πα ϑ γα δι κε ρ νη Πα, εὐρίσκεται τῷ ἐναρμονίου γένους μία μὲν διέσις, μία δὲ ὕφεσις· ἐπειδὴ τὰ διαστήματα βου γα, κε ζω, ἔχουσι μῆκος ὅχι περισσότερον ἀπὸ τεταρτημόριον σχεδὸν τοῦ μείζονος τόνου· καὶ ἡ ζω ὕφεσις εἶναι ἐδῶ βαρυτέρα τῆς ἐν τῇ χρωματικῇ κλίμακι Πα ρ δ δι, κε ρ δ Πα, ὑφέσεως (§. 243.).

§. 261. Ἐν τῇ αὐτῇ κλίμακι, πα ϑ γα δι, κε ρ νη Πα, τὰ δύο τετράχορδα εἶναι ἀνόμοια, κατὰ τὰ ἐν μέσῳ διαστήματα. Διὰ τοῦτο ὅταν τὸ μέλος τῷ ἐναρμονίου γένους ἄρχηται ἀπὸ τῆς γα, θέλει νὰ συμφωνῇ μὲ τὸν γα ἢ ζω ὕφεσις, καὶ ὅχι ὁ νη φθόγγος. Καὶ ἐξεῖνο ὅπερ εἰς τὴν διατονικὴν καὶ χρωματικὴν κλίμακα ἐγίνετο διὰ τῆς τετραφωνίας, ἐδῶ γίνεται διὰ τῆς τριφωνίας

νη πα ϑ γα, γα δι κε ρ, ρ νη πα ρ.
Ὡστε συγκροτοῦνται καὶ ἐδῶ τετράχορδα συνημμένα ὅμοια, διότι ἔχουσι τὰ ἐν μέσῳ διαστήματα ἴσα· τὸ μὲν νη πα ἴσον τῷ γα δι· τὸ δὲ πα ρ, ἴσον τῷ δι κε· τὸ δὲ ϑ γα, ἴσον τῷ κε ρ καὶ τὰ λοιπά.

ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ, ΒΙΒΛΙΟΝ ΤΕΤΑΡΤΟΝ, ΚΕΦ. Η', §335, σελ. 151

§. 335. Ὁ Τρίτος ἦχος μεταχειρίζεται τὴν ἐξῆς ἐναρμόνιον κλίμακα·

πα ϑ γα δι κε ρ νη Πα.
Καὶ ἐπειδὴ εἰς ταύτην τὴν κλίμακα δὲν εὐρίσκεται τόνος οὔτε ἐλάσσων, οὔτε ἐλάχιστος, ἀλλὰ πέντε μὲν τόνοι, δύο δὲ τεταρτημόρια τοῦ μείζονος τόνου, διὰ τοῦτο ὑπάγεται εἰς τὸ διατεσσάρων σύστημα, ἥγαν εἰς τὴν Τριφωνίαν·

νη πα βουδ γα, γα δι κε Ζωρ

ἦ ᾗ ἦτος ρρ, ἦ ᾗ ἦτος ρρ. (§.261, καὶ §.57.)

Στην §260 το ενδιαφέρον βρίσκεται στην παρατήρηση ότι ο ζω ύφεσις της εναρμόνιας κλίμακας είναι βαρύτερος από της χρωματικής (κατά τριτημόριον [4]).

χρωματική κλίμαξ				ζω		
7	18	3	12	7	18	3
πα						
13	3	12	12	3	13	12
εναρμόνιος κλίμαξ				ζω		

Από τα λεγόμενα στις §261 και §335 διαπιστώνουμε ότι ο ζω ύφεσις της αμιγούς εναρμονίου κλίμακας είναι κατά μία γραμμή βαρύτερος από αυτόν της κλίμακας του Γ' Ήχου. Και αυτό γιατί στην αμιγή εναρμόνιο κλίμακα φαίνεται να είναι απαιτητή η δια πέντε συμφωνία πα-κε και γα-νη και όχι η δια τεσσάρων γα-ζω ύφεση, οπότε και το διάστημα γα-ζω ύφεση δεν είναι τέλεια συμφωνία 4^{ης}. Ενώ στην κλίμακα του Γ' Ήχου απαιτητές είναι οι «δια τεσσάρων» συμφωνίες νη-γα και γα-ζω ύφεση, οπότε και το πα-κε διάστημα δεν είναι τέλεια συμφωνία 5^{ης}.

αμιγής εναρμόνιος κλίμαξ πα-Πα από δύο διαζευγμένα ανόμοια τετράχορδα							
πα	βου	γα	δι	κε	ζω	νη	πα
13	3	12	12	3	13	12	
12	13	3	12	13	3		
νη	πα	βου	γα	δι	κε	ζω	

η κλίμαξ του Γ' ήχου από δύο συνημμένα όμοια τετράχορδα
σε σύστημα κατά τριωνίαν

2.8.4. Τα χρωματικά και τα εναρμόνια διαστήματα ως λόγοι.

Στην παράγραφο αυτή θα προσπαθήσουμε να αποδώσουμε τη μορφή λόγου στα διαστήματα του χρωματικού και του εναρμονίου γένους που εκφράζονται στη θεωρία του Χρυσάνθου μόνο με τη μορφή ακεραίου εκπροσώπου. Η μέθοδός μας θα στηριχτεί στην παραγωγή αυτών των λόγων ως διαφορών από τους γνωστούς τόνους μείζονα, ελάσσονα και ελάχιστο, καθώς και από τις γνωστές τέλειες συμφωνίες.

2.8.4.1. Το τεταρτημόριον (3) προκύπτει ως διαφορά του 12-9, δηλαδή:

$$\frac{8}{9} : \frac{11}{12} = \frac{32}{33}$$

Παρατηρούμε ότι ο λόγος 32/33 είναι το πρώτο μέλος της γνωστής μας από τον Αριστόξενο ακολουθίας $\frac{32}{33}, \frac{33}{34}, \frac{34}{35}, \frac{35}{36}$, η οποία αφορά έναν τρόπο άνισης «τετραχή» διαίρεσης του μείζονος τόνου⁷: όπου $\frac{32}{33} \cdot \frac{33}{34} \cdot \frac{34}{35} \cdot \frac{35}{36} = \frac{8}{9}$.

Παρατηρούμε επίσης, ότι το γινόμενο των τριών τελευταίων όρων της ακολουθίας είναι $\frac{33}{34} \cdot \frac{34}{35} \cdot \frac{35}{36} = \frac{11}{12}$ (=Ελάσσων 9).

2.8.4.2. Το τριημιτόνιον (18) προκύπτει με δύο τρόπους:

α) Ως άθροισμα δύο Ελασσόνων (9+9=18): $\frac{11}{12} \cdot \frac{11}{12} = \frac{121}{144}$

β) Ως διαφορά 28-(7+3)=18, (πράξη που διενεργείται λαμβανομένης υπ' όψιν τής δομής του χρωματικού τετραχόρδου 7-18-3, (βλ. Μ.Θ., διάγραμμα β', σελ. 106, BIBLION TPITON, Κεφ. Δ', §245).

$$\frac{3}{4} : \left(\frac{81}{88} \cdot \frac{32}{33} \right) = \frac{121}{144}$$

2.8.4.3 Ο μείζων του μείζονος (13), ως διαφορά 28-(12+3)=13, (πράξη που διενεργείται λαμβανομένης υπ' όψιν τής δομής του εναρμονίου τετραχόρδου 13-3-12, (βλ. Μ.Θ., διάγραμμα α' σελ. 115, BIBLION TPITON, Κεφ. Δ', § 260).

$$\frac{3}{4} : \left(\frac{8}{9} \cdot \frac{32}{33} \right) = \frac{891}{1024}$$

2.8.4.4. Το ήμισυ του τόνου (6) για να εντάσσεται ομαλά στο σύστημα οφείλουμε να το λάβουμε ως διαφορά 40-(13+3+18), (πράξη που

⁷ Η μέθοδος αυτή, προσφιλής σε πολλούς αρμονικούς συγγραφείς, εφαρμόζεται σε πολλές περιπτώσεις άνισης διαίρεσης διαστημάτων. Εάν ένα διάστημα $\frac{\alpha}{\beta}$ επιθυμούμε να το διαιρέσουμε σε ν ακέραια μέρη πολλαπλασιάζουμε τους όρους του κλάσματος που το εκφράζει επί ν ($=\frac{\nu\alpha}{\nu\beta}$). Ακολουθώντας δημιουργούμε μια ακολουθία από ν σε πλήθος

επιμόριους λόγους της μορφής $\frac{\nu\alpha}{(\nu\alpha)+1}, \frac{(\nu\alpha)+1}{(\nu\alpha)+2}, \frac{(\nu\alpha)+2}{(\nu\alpha)+3}, \dots, \frac{(\nu\beta)-1}{\nu\beta}$. Βλέπε και

ΛΥΚΟΥΡΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ, *Πυθαγορική Μουσική και Ανατολή*, εκδ. Συρτός, Αθήνα, 1994, σελ. 80 και εξής.

διενεργείται λαμβανομένης υπ' όψιν τής δομής του εναρμονίου πενταχόρδου 13-3-6-18, (Μ.Θ., διάγραμμα δ' σελ. 115, BIBLION TPITON, Κεφ. Δ', § 262).

$$\frac{2}{3} : \left(\frac{891}{1024} \cdot \frac{32}{33} \cdot \frac{121}{144} \right) = \frac{1024}{1089}^8$$

Συνεπώς ο πίνακας των βασικών βηματικών διαστημάτων κατά Χρύσανθο, τα οποία μετέχουν στις συστηματικές δομές, διαμορφώνεται ως εξής:

Πίνακας 5

Ορολογία Διαστημάτων	Ακέραιος εκπρόσωπος	Λόγος	Γένος
τεταρτημόριον	3	32/33	χρωματικό εναρμόνιο
Ήμισυ του Μείζονος	6	1024/1089	εναρμόνιο
ελάχιστος	7	81/88	διατονικό χρωματικό
Ελάσσων	9	11/12	διατονικό
Μείζων	12	8/9	διατονικό χρωματικό εναρμόνιο
Μείζων του Μείζονος	13	891/1024	εναρμόνιο
Τριημιτόνιον	18	121/144	χρωματικό

2.8.4.5. Το τριτημόριον και ο ακέραιος 4.

Το τριτημόριον θα πρέπει να προσδιοριστεί με παρόμοια μέθοδο με αυτή που προσδιορίστηκε το τεταρτημόριον. Θα πρέπει δηλαδή να αναζητηθεί ανάμεσα στους τρεις λόγους που απαρτίζουν την διδύμια ακολουθία της

«τριχή» διαιρέσεως του τόνου: $\frac{8}{9} \cdot \frac{3}{3} = \frac{24}{27} = \frac{24}{25} \cdot \frac{25}{26} \cdot \frac{26}{27}$

Το ζήτημα της επιλογής ενός από τους τρεις αυτούς λόγους και η αντιστοίχισή του με τον ακέραιο 4, δυστυχώς δεν μπορεί να γίνει κατά τον ασφαλή τρόπο με τον οποίο προέκυψαν οι λόγοι που αντιστοιχούν

⁸ Θα πρέπει να σημειώσουμε ότι το ήμισυ του τόνου $\frac{1024}{1089}$ συμπληρώνεται από το υπόλοιπο της

διαφοράς του από τον μείζονα τόνο $\frac{121}{128}$, έτσι ώστε: $\frac{1024}{1089} \cdot \frac{121}{128} = \frac{8}{9}$

στους ακεραίους 3, 6, 13 και 18. Κι αυτό συμβαίνει επειδή ο 4 (12:3) δεν εντάσσεται σε κανένα από τα συστήματα των γενών του Χρυσάνθου.

Η παρουσία του 4 σε κάποιο εναρμόνιο σύστημα αποκλείεται από τα λεγόμενα της §261 και συγκεκριμένα : «Διά τούτο όταν το μέλος του εναρμονίου γένους άρχηται από του γα, θέλει να συμφωνή με τον γα η ζω ύφεσις, και όχι ο νη φθόγγος». Εδώ ο Χρυσάνθος σαφώς σημειώνει ότι το τετράχορδο γα-δι-κε-ζω ύφεση έχει άκρα γα-ζω ύφεση τα οποία σχηματίζουν διάστημα τέλειας τριφωνίας, λόγο 3/4. Αυτό, εφόσον τα διαστήματα γα-δι και δι-κε είχαν προσδιοριστεί ως τόνοι μείζονες (8/9), έμμεσα θα προσδιόριζε το διάστημα κε-ζω ύφεση ως 3/4 : $(8/9 \cdot 8/9) = 243/256$ και παράλληλα θα ίσχυε ότι εφόσον το διάστημα γα-ζω ύφεση είναι τέλεια συμφωνία 3/4, η οποία έχει οριστεί ως 28, τότε το κε-ζω ύφεση θα ήταν ίσο με $28 - (12+12) = 4$. Οπότε, από συστηματική άποψη ο 4 θα βρισκόταν να συμβολίζει το λείμμα (243/256). Το λείμμα, βεβαίως είναι ένα διάστημα που ουσιαστικά μετέχει στην πυθαγόρεια «διχή» διαίρεση του τόνου σε λείμμα και αποτομή (2048/2187). Ωστόσο, προσεγγιστικά ο 243/256 βρίσκεται εγγύτατα και του πρώτου κλάσματος της διδύμιας «τριχή» διαιρέσεως του τόνου, του 24/25.

Ο Χρυσάνθος, φαίνεται ότι είχε αντιληφθεί την ασυνέπεια που θα επέφερε στο σύνολο της αρμονικής του θεωρίας, η ένταξη του διφορούμενου 4 σε κάποιο από τα συστήματα των γενών του, και γι αυτό το λόγο τον απέκλεισε διευκρινίζοντας στην ίδια παράγραφο (Μ.Θ. §261) ότι το διάστημα δι-κε είναι ίσο με το πα-βου δίεση.

Αν πάλι, αναζητήσουμε τον 4 ως διαφορά προσδιορισμένων με την μορφή λόγου χρυσάνθειων διαστημάτων, τον βρίσκουμε πάντα ως λείμμα:

- Ως διαφορά ελαχίστου και τεταρτημορίου ($7-3 = 4$), δηλαδή:

$$\frac{81}{88} : \frac{32}{33} = \frac{243}{256}$$
- Ως διαφορά Μείζονος του Μείζονος και ελάσσονος ($13-9 = 4$),
 δηλαδή: $\frac{891}{1024} : \frac{11}{12} = \frac{243}{256}$

Η παρουσία, λοιπόν, του 4 στη μουσική πράξη δεν είναι συστηματική, αλλά επεισοδιακή. Υπ' αυτήν την έννοια, μπορούμε να πούμε ότι ο 4 πρέπει προσεκτικά να ερμηνεύεται εκλαμβανόμενος, άλλοτε ως λείμμα, άλλοτε ως τριτημόριον.

2.9. Τα διαστήματα των φθορών

2.9.1. Γενικά περί φθορών

Αναλύοντας τα λεγόμενα του Μ.Θ. του Χρυσάνθου στις §380, 381 και 382 θα διερευνήσω την πιθανότητα να μας παρέχει εμμέσως κάποια νέα διαστήματα-βήματα εξ αφορμής των εναρμονίων φθορών της §379:

(ζυγός) ϝ, (σπάθη) Ϟ, (κλιτόν) ϟ. Σημειωτέον οι εναρμονίες αυτές φθορές όπως τις κατατάσσει ο Χρυσάνθος, αργότερα, από την Επιτροπή του 1881 και εξής, κατατάσσονται στις Χρόες, ενώ ο Χρυσάνθος στην Εισαγωγή (1821) την σπάθη την κατατάσσει στις υφεσοδιέσεις, (Χρυσάνθου, Εισαγωγή 1821, σελ. 23, ε).

Ο Χρυσάνθος, στο κεφάλαιο *Περί φθορών*, αναφέρεται στις φθορές κάθε Ήχου και στις επιδράσεις τους στο μέλος. Συνοπτικά ο ίδιος λέει:

ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ, ΒΙΒΛΙΟΝ ΤΕΤΑΡΤΟΝ, ΚΕΦ. ΙΔ', §379, σελ. 170

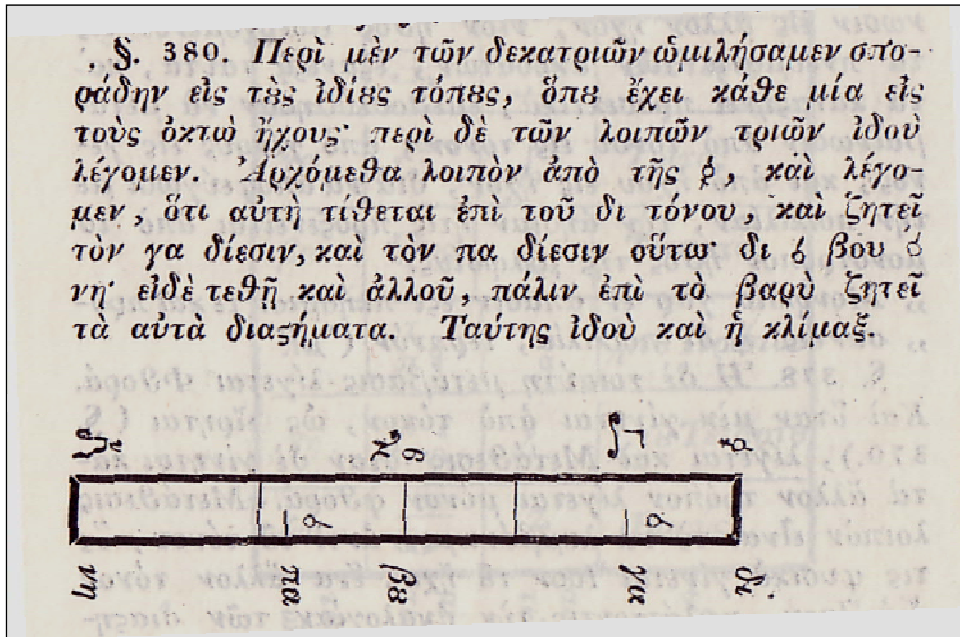
§. 379. Φθορά δὲ εἶναι μεταβολή, ἥτις γίνεται εἰς τὴν μελωδίαν ἢ κατὰ μετάθεσιν, ἢ ἀπὸ γένους εἰς γένος, ἢ ἀπὸ ἤχου εἰς ἤχον, ἢ ἀπὸ κλίμακος εἰς κλίμακα. Μεταχειριζόμεθα δὲ φθοράς δεκαεῖς, τῶν ὁποίων καὶ τὰ σημεῖα ἰδὲ ἐκτίθενται· ἀπὸ τὰς ὁποίας ὁκτώ μὲν εἶναι διατονικαί, αἱ Ϟ ϟ Ϡ ϡ ϣ Ϥ ϥ· πέντε δὲ χρωματικαί, αἱ Ϟ ϟ Ϡ ϡ ϣ· αἱ δὲ τρεῖς ἐναρμονίαι, Ϟ ϟ Ϡ.

Συνήθως στην μουσική πράξη, οι φθορές παίρνουν το όνομά τους από τον ήχο που κάθε μια εισάγει, π.χ. Ϟ φθορά πλαγίου τετάρτου. Από τις δεκαέξι συνολικά φθορές του Χρυσάνθου, τις 13 μπορούμε να τις ονοματίσουμε κατ' αυτόν τον τρόπο. Επίσης κάποιες από αυτές, αν όχι όλες, πολλοί ψάλτες κατά παράδοση συνήθιζαν να τις ονοματίζουν με το όνομα του μακαμιού με το οποίο σχετιζόταν κάθε μια τους, π.χ. ϟατζέμ. Αξίζει να κάνουμε μία παρατήρηση. Στο σύνολο των 16 φθορών του Χρυσάνθου, δεν συγκαταλέγονται οι φθορές του εναρμονίου γένους Ϟϟ, οι οποίες εμφανίζονται μεταγενέστερα του Μ.Θ.

Τρεις από τις 16 αυτές φθορές, οι οποίες μάλιστα αργότερα ονομάστηκαν και χρόες, δεν αντιστοιχούν σε ήχο αλλά έχουν «ίδιον μέλος», δικό τους μέλος, μελωδική πορεία, (βλ. και ΔΔ σελ. 247) . Οι φθορές αυτές ϝ, Ϟ, ϟ, μεταγενέστερα ονομάστηκαν κατά σειρά: ζυγός, σπάθη, κλιτόν, αν και προ αυτής της ονομασίας, στην πρακτική ψαλτική ορολογία, έφεραν τα ονόματα των Μακαμιών στα οποία αντιστοιχούσε το μέλος που παρήγαγαν: μουσταάρ, χησάρ, νισαμπούρ.

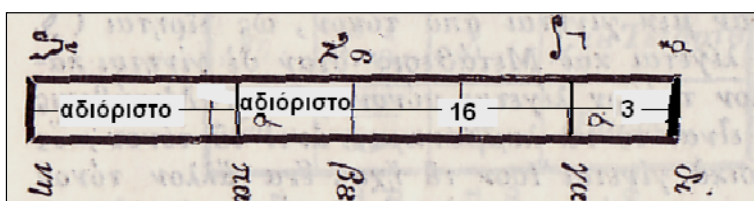
2.9.2. Ζυγός (μουσταάρ) ς

Ο Χρύσανθος πραγματευόμενος περί του ζυγού περιορίζεται να δείξει μέσω ενός σχεδιαγράμματος την αρμονική δομή της κλίμακας του κατά τρόπον μάλλον έμμεσο. Μας δίνει μέσω μαρτυρικών σημείων το ύψος των φθόγγων νη, βου, γα και δι αφήνοντας αδιόριστο το ύψος του πα δίεση, και τα εκατέρωθεν του πα δίεση διαστήματα, $\overset{\nu}{\text{Η}}$ -πα σ και πα σ - $\overset{\delta}{\text{Η}}$.



Το διάστημα $\overset{\nu}{\text{Η}}$ - $\overset{\delta}{\text{Η}}$ είναι απόσταση μείζονος και ελάσσονος, $12+9=21$, $(8/9 \times 11/12 = 22/27)$. Το διάστημα $\overset{\delta}{\text{Η}}$ - δι είναι ουσιαστικά το $\overset{\delta}{\text{Η}}$ - $\overset{\Delta}{\text{Η}}$, εφόσον είναι δεδομένο ότι ο δι βρίσκεται στην φυσική του βάση, άρα είναι απόσταση ελάχιστου και μείζονος $7+12=19$, $(81/88 \times 8/9 = 9/11)$. Εφόσον ο γα παίρνοντας δίεση εκπροσωπείται στο σχεδιάγραμμα με τη μαρτυρία σ , σημαίνει ότι ο γα σ είναι σε απόσταση όποια και ο γα του πλ Β' από τον δι, δηλαδή 3, $(32/33)$. Άρα, εξ αυτού συνάγεται ότι το διάστημα $\overset{\delta}{\text{Η}}$ - σ είναι: $19-3=16$, $(9/11 : 32/33 = 27/32)$. Εξ αυτού προκύπτει έμμεσα ότι: επειδή $16-12=4$ τότε και $27/32 : 8/9 = 243/256$, οπότε ο 4 είναι ακέραιος εκπρόσωπος του λείμματος.

Παρεμβαίνοντας, λοιπόν, στο διάγραμμα του Χρυσάνθου το αναδιαμορφώνω ως εξής:

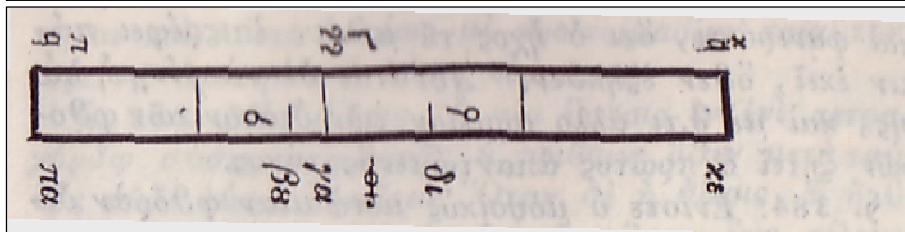
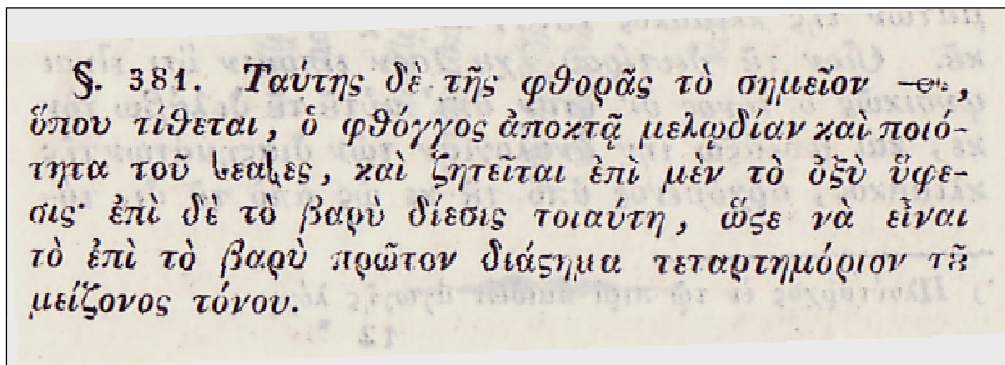


Η §380 του Μ.Θ. λοιπόν, μας δίνει έστω και εμμέσως ένα νέο χρυσάνθειο διάστημα, το τριημίτονον **16** (27/32).

2.9.3. Σπάθη (χησάρ) $\text{---}\Theta\text{---}$

Πριν παρακολουθήσουμε τα όσα ο Χρυσάνθος λέει για την φθορά $\text{---}\Theta\text{---}$, θα προκαταλάβω τον αναγνώστη, σημειώνοντας ότι οι μεταγενέστερες του Χρυσάνθου θεωρητικές διατριβές θέλουν την σπάθη κυρίως να τίθεται επί του φυσικού (διατονικού) κε⁹. Τιθέμενη εκεί παράγει το μέλος του μακάμ χησάρ, και γι αυτόν τον λόγο πήρε και το όνομα. Ωστόσο, η «δέσις» αυτής της φθοράς στο συγκεκριμένο διάγραμμα του Χρυσάνθου έχει γίνει επί του φυσικού (διατονικού) γα. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την παραγωγή του μέλους που δίνει το Μακάμ Σεμπά, το ονομαζόμενο από πολλούς ελληνιστί «Νάος».

Ο Χρυσάνθος, πάλι μέσω μαρτυριών και αναφορών σε διαστήματα μας προσδιορίζει, εμμέσως πάλι πλην, αυτήν την φορά, επακριβώς όλα τα διαστήματα τα μεταξύ των φθόγγων της κλίμακας της σπάθης.



Οι $\pi^{\frac{9}{8}}$, $\gamma^{\frac{7}{8}}$ και $\delta^{\frac{5}{8}}$ έχουν ύψη και σχέσεις αυτές του διατονικού γένους.

Το διάστημα $\pi^{\frac{9}{8}} - \gamma^{\frac{7}{8}}$ είναι απόσταση ελάσσονος και ελαχίστου, δηλαδή $9+7=16$ ($11/12 \times 81/88 = 27/32$). Το διάστημα $\gamma^{\frac{7}{8}} - \delta^{\frac{5}{8}}$ είναι απόσταση δύο μειζόνων τόνων, $12+12=24$ ($8/9 \times 8/9 = 64/81$).

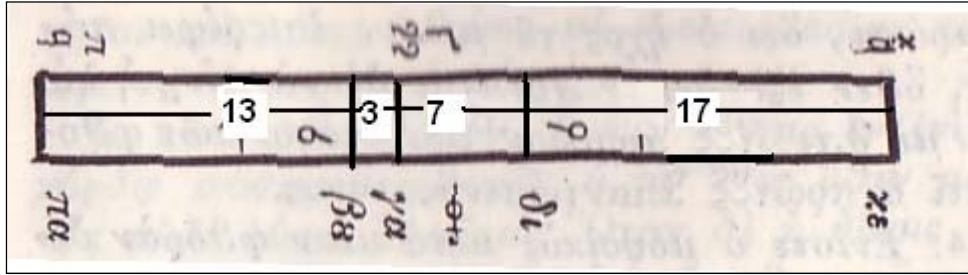
Εφόσον από τον φθόγγο δέσεως της φθοράς και επί τα οξύ το μέλος έχει ποιότητα νεανές σημαίνει ότι το διάστημα $\gamma^{\frac{7}{8}} - \delta^{\frac{5}{8}}$ είναι ίσο με το διάστημα $\delta^{\frac{5}{8}} - \epsilon^{\frac{3}{8}}$ του Β' ήχου, δηλαδή ίσο με ελάχιστο 7 (81/88). Συνεπάγεται ότι το διάστημα $\delta^{\frac{5}{8}} - \epsilon^{\frac{3}{8}}$ θα είναι διαφορά ελαχίστου από

⁹ Πρβλ. ΓΙΑΝΝΕΛΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ, *Επιτομή της θεωρίας της εκκλησιαστικής μουσικής*, σελ. 87-89.

δίτονο μειζόνων, δηλαδή $24 - 7 = 17$, ($64/81 : 81/88 = 5632/6561$). Το 17 εδώ εκφράζει ένα μαλακότερο τριημίτονον του 18 ($121/144$) των κλιμάκων του πλαγίου Β' ήχου.

Το διάστημα βου $\sigma - \sqrt[5]{2}$ έχει προσδιοριστεί από τον Χρυσάνθο ως μέγεθος τεταρτημορίου, ήτοι 3 ($32/33$). Συνεπάγεται ότι το διάστημα $\pi - \sqrt[5]{4}$ - βου σ θα είναι ίσο με τη διαφορά τεταρτημορίου (3) από δίτονο ελάσσονος και ελαχίστου ($9+7=16$), δηλαδή $16-3=13$ ($27/32 : 32/33 = 891/1024$).

Ιδού αναδιαμορφωμένη και η κλίμαξ του Χρυσάνθου για την σπάθη:

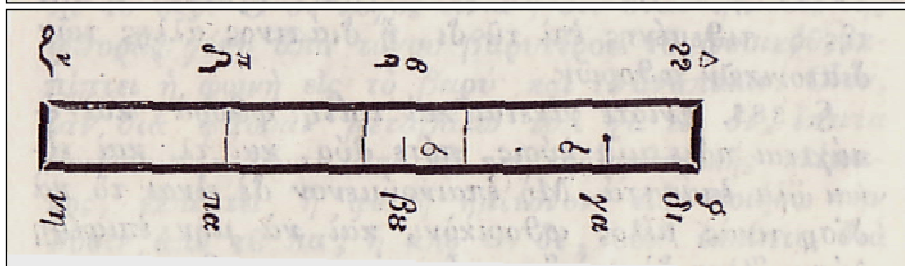


Έτσι, η §381 μας δίνει εμμέσως άλλο ένα χρυσάνθειο τριημίτονο, το 17 ($5632/6561$).

2.9.4. Κλιτόν (νισαπούρ) σ

Ο Χρυσάνθος, στην §382 του Μ.Θ. είναι σαφέστατος για όσα αφορούν την περιοχή επίδρασης του σ από το δι μέχρι το βου σ . Το διάστημα νη-πα είναι, ως εκ των μαρτυριών των φθόγγων του, τόνος ελάχιστος 7 ($81/88$), το δε διάστημα πα-βου σ προκύπτει και εκ των μαρτυριών και δια υπολογισμού.

§. 382. Ταύτης δὲ τῆς φθορᾶς σ τίθεται ἐπὶ τῇ δι, καὶ τὸ μέλος ὁδεῦον ἐπὶ τὸ βαρὺ, ζητεῖ γὰρ ἔχῃ ὁ πρῶτος φθόγγος ἐπὶ τὸ βαρὺ τεταρτημόριον τῆς μείζονος τόνου, καὶ ὁ δεύτερος ἐπὶ τὸ βαρὺ μείζονα τόνον· ἐντεῦθεν ὁδεύων τις ἐπὶ τὸ ὀξὺ φυλάττει τὰ αὐτὰ διαστήματα.



Γνωρίζουμε ότι το τετράχορδο πα-δι απαρτίζεται από 28 τμήματα, το 28 εκπροσωπεί τον λόγο 3/4.

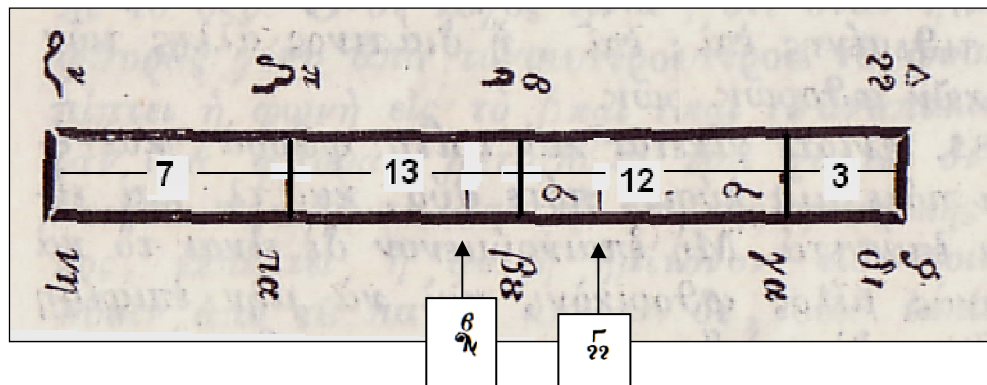
Από το δι εκκινώντας και οδεύοντας επί το βαρύ έχουμε:

δι-γα $\delta = 3$ (32/33), γα δ -βου $\delta = 12$ (8/9).

Δεδομένου ότι $\pi - \Delta = \gamma - \beta = 28$ (3/4) μπορούμε να υπολογίσουμε το διάστημα π -βου $\delta = \chi$ ως εξής:

$\chi + 12 + 3 = 28 \Rightarrow \chi = 28 - (12 + 3) = 28 - 15 = 13$ γνωστό ως λόγος **891/1024**.

Με βάση τα ανωτέρω, παρεμβαίνω διευκρινιστικά στο διάγραμμα της κλίμακας του κλιτού:



Οι παρατηρήσεις που οφείλουμε να κάνουμε είναι οι εξής:

1. Κανένα νέο διάστημα-βήμα δεν παίρνει μέρος στην δομή αυτής της κλίμακας.
2. Το πεντάχορδο $\gamma - \Delta$ δεν είναι τέλειο, ως απαρτιζόμενο από ελάχιστο, μείζονα του μείζονος, μείζονα και τεταρτημόριον, δηλαδή $7 + 13 + 12 + 3 = 35$, υπολειπόμενο κατά 5 τμήματα από το τέλειο πεντάχορδο (40).
3. Το τετράχορδο $\pi - \Delta$ παρόλο που απαρτίζεται από διαστήματα εναρμονίου γένους, δεν τα έχει κατά την καθιερωμένη επί το οξύ σειρά 12-13-3, αλλά ως 13-12-3.
4. Επιπλέον δε, ενώ το διάστημα $\pi - \delta$ βάσει των μαρτυρικών σημείων των φθόγγων είναι ίσο με $\gamma - \beta$, δηλαδή με τόνο μείζονα 12 (8/9), εδώ βάσει των υπολογισμών προκύπτει μείζων του μείζονος τόνος 13 (891/1024).

3. ΑΝΑΠΡΟΣΑΡΜΟΓΕΣ ΤΗΣ ΑΡΜΟΝΙΚΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ ΤΟΥ ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ

3.1. Εισαγωγή

Οι μετά τον Χρυσάνθο θεωρητικοί συγγραφείς μέχρι το 1881, αποδεχόμενοι κατά βάση το αρμονικό θεωρητικό του σύστημα, δηλαδή τον χωρισμό της οκτάβας σε 68 στοιχειώδη τμήματα (γραμμάς), καθώς και τις απόψεις του για τους τρεις τόνους του διατονικού γένους, προσεγγίζουν επί μέρους αρμονικά ζητήματα προσπαθώντας, είτε να τα παρουσιάσουν με μία απλούστερη διδακτική, είτε να τα καταστήσουν ευκρινέστερα με διαγράμματα και πίνακες, είτε να τα προεκτείνουν, είτε να επέμβουν διορθωτικά εκεί όπου πιστεύουν ότι το σύστημα του Χρυσάνθου παρουσιάζει ατέλειες.

Τα θεωρητικά συγγράμματα στα οποία συναντάμε αναπροσαρμογές της Αρμονικής Θεωρίας του Χρυσάνθου είναι τα εξής:

A/A	ΤΙΤΛΟΣ	ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ	ΕΤΟΣ ΕΚΔΟΣΕΩΝ
1	Κρηπής	Θεόδωρος Φωκαεύς	1842, 1864, 1868, 1872
2	Θεωρητική και Πρακτική Εισαγωγή	Μαργαρίτης Δροβιανίτης	1851
3	Όργανον Διδακτικόν	Κων/νος Μαυροϊωάννης	1851
4	Θεωρητικόν	Παναγιώτης Αγαθοκλής	1855
5	Θεωρητικόν	Κυριάκος Φιλοξένης	1859
6	Κρηπής	Στέφανος Λαμπαδάριος	1875

Πρόκειται ουσιαστικά για το σύνολο των θεωρητικών συγγραμμάτων τα οποία έπονται της έκδοσης του ΜΕΓΑΛΟΥ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΥ του Χρυσάνθου μέχρι την αναθεώρηση του 1881. Θα εστιάσουμε το ενδιαφέρον μας στις διευκρινιστικές και διορθωτικές προτάσεις των συγγραμμάτων αυτών, οι οποίες, είτε διευρύνουν την ποικιλία των διαστημάτων εντός μιας αναθεωρημένης πρότασης για τις κλίμακες κάποιων ήχων, είτε διασαφηνίζουν την αρμονική δομή κάποιων κλιμάκων, τις οποίες ο Χρυσάνθος έθιξε αορίστως. Εξ αυτών των 6 συγγραμμάτων, του Μαυροϊωάννου και του Δροβιανίτη θα τα εξετάσω μεμονωμένα στο τέλος αυτού του κεφαλαίου για λόγους μεθοδολογικής οικονομίας, επειδή οι απόψεις τους παρουσιάζουν αξιοσημείωτες ιδιομορφίες.

Συνοπτικά και εκ προοιμίου μπορούμε να αναφέρουμε ότι οι διορθωτικές προτάσεις του Φωκαέα, του Στεφάνου, του Φιλοξένου και του Αγαθοκλέους αφορούν στη δομή της κλίμακας του Β' ήχου και του Γ' ήχου. Οι διασαφηνιστικές προτάσεις εστιάζουν στον ακριβή προσδιορισμό της αρμονικής δομής ορισμένων συστημάτων που ανήκουν χρωματικό και στο εναρμόνιο γένος, δηλαδή των τριών φθορών (ζυγός, κλιτόν σπάθη)

και των φθορών του εναρμονίου γένους $\text{♂} \text{♂} \text{♂} \text{♀} \text{♂}$. Επίσης, κοινό χαρακτηριστικό και των τεσσάρων αυτών θεωρητικών συγγραφέων είναι ότι δεν αναφέρονται επισταμένως στο ζήτημα των διαστημάτων ως λόγων, κάτι που σημαίνει ότι θεωρούν τα όσα έχει αναπτύξει περί του θέματος ο Χρυσάνθος επαρκή.

3.2. Αναθεώρηση της κλίμακας του Β' ήχου

3.2.1. Οι απόψεις του Χρυσάνθου για την κλίμακα του Β' ήχου.

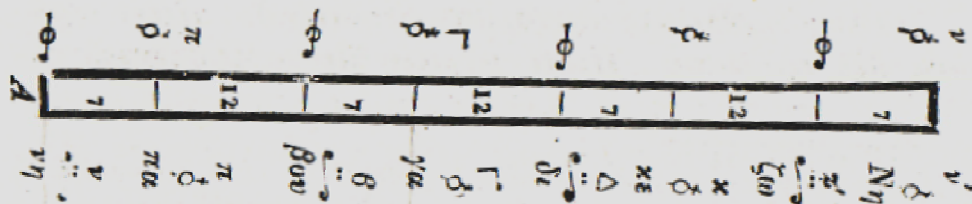
Ο Χρυσάνθος θεωρεί ότι ο Β' ήχος έχοντας ως βάση τον φθόγγο Δι προχωρεί επί το οξύ και επί το βαρύ κατά «διφωνίαν ομοίαν».

§. 244. Ἡ χρωματικὴ κλίμαξ νη ρ βου γα δι ζω Νη σχηματίζει ὄχι τετράχορδα, ἀλλὰ τρίχορδα πάντῃ ὅμοια καὶ συνημμένα τῷ τὸν τρόπον.

νη ρ βου, βου γα δι, δι ρ ζω, ζω νη Πα.

Αὕτη ἡ κλίμαξ ἀρχομένη ἀπὸ τῆς δι, εἰμὲν πρόεισιν ἐπὶ τὸ βαρὺ, θέλει τὸ μὲν δι γὰρ διάστημα τό-

νον μείζονα· τὸ δὲ γα βου τόνον ἐλάχιστον· τὸ δὲ βου πα, τόνον μείζονα· καὶ τὸ πα νη, τόνον ἐλάχιστον. Εἰδὲ πρόεισιν ἐπὶ τὸ οξύ, θέλει τὸ μὲν δι κε διάστημα τόνον ἐλάχιστον· τὸ δὲ κε ζω, τόνον μείζονα· τὸ δὲ ζω νη, τόνον ἐλάχιστον· καὶ τὸ νη Πα, τόνον μείζονα. Ὡστε ταύτης τῆς χρωματικῆς κλίμακος μόνον οἱ βου γα δι φθόγγοι ταυτίζονται μὲ τοὺς βου γα δι φθόγγους τῆς διατονικῆς κλίμακος· οἱ δὲ λοιποὶ κινῶνται. Διότι τὸ βου νη διάστημα κατὰ ταύτην μὲν τὴν κλίμακα περιέχει τόνους μείζονα καὶ ἐλάχιστον· κατὰ δὲ τὴν διατονικὴν κλίμακα περιέχει τόνους ἐλάσσονα καὶ μείζονα· ὁμοίως καὶ τὸ δι ζω διάστημα.



Η ιδιομορφία της κλίμακας αυτής έγκειται στο ότι τα άκρα της νη-Νη απέχουν 64 κόμματα αντί των 68 κομμάτων που αντιπροσωπεύουν στο σύστημα του Χρυσάνθου την τέλεια συμφωνία της οκτάβας. Ο Χρυσάνθος στην §244 του Μ.Θ. εξηγεί ότι την κλίμακα αυτή την παράγει αρχόμενος από το δι που το θεωρεί αφετηρία πορείας μέλους «επί το οξύ» και «επί το βαρύ» κατά συναπτές διφωνίες όπως ορίζονται από το θεωρούμενο (εκ των κάτω προς τα άνω) τρίχορδο που σχηματίζουν ένας ελάχιστος και ένας μείζων τόνος (7+12). Επισημαίνει δε, ότι από όλους τους φθόγγους της κλίμακας αυτής, μόνο οι βου γα και δι ταυτίζονται τονικά με τους αντίστοιχους βου, γα και δι της διατονικής κλίμακας.

Ο σχηματισμός της κλίμακας του Β' ήχου, όπως θα εξηγήσουμε πιο κάτω, προκύπτει ουσιαστικά από την πορεία του μέλους που πραγματοποιείται μέσω των αρχαίων απηχημάτων νεανές (προς τα άνω) και λέγετος (προς τα κάτω). Παρόλο που ο Χρυσάνθος δεν αναφέρεται άμεσα στα απηχήματα που εξ αυτών σχηματίζεται η κλίμακα του Β' ήχου, μπορούμε να πούμε ότι έχει εμμέσως πλην σαφώς καλύψει το θέμα στο ΚΕΦ. Θ', Περί Τροχού, §66, (Μ.Θ., σελ. 28 και εξής).

§. 66.

Τὸ δὲ Πεντάχορδον, τὸ ὁποῖον λέγεται καὶ Τροχὸς, περιέχει διαστήματα τέσσαρα, τὰ ὁποῖα καθ' ἑμᾶς μὲν εἶναι τόνοι· κατὰ δὲ τοὺς ἀρχαίους Ἕλληνας, τὰ μὲν τρία ἦσαν τόνοι· καὶ τὸ ἐν λεῖμμα. Περιορίζονται δὲ τὰ τέσσαρα διαστήματα ταῦτα ἀπὸ φθόγγους πέντε.

πα βου γα δι Πα, καθ' ἡμᾶς· κατὰ δὲ τοὺς ἀρχαίους

τε τα τη τω Τε.

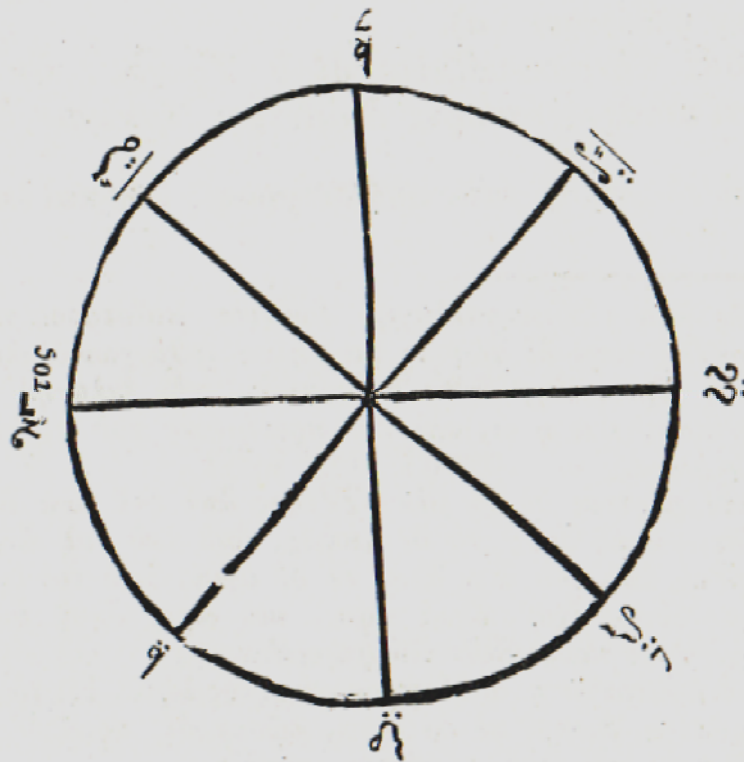
Οἱ δὲ Ἐκκλησιαστικοὶ μουσικοὶ παρίστων τὰ τέσσαρα ταῦτα διαστήματα ἐν μὲν ἀναβάσει διὰ τῶν τεσσάρων λέξεων, αἰααες, λααες, ρααα, αγια (α).

ἐν δὲ καταβάσει διὰ τῶν ἐξῆς, αἵτινες εἶναι σχεδὸν ὅμοιοι, αααες, λααααες, αλαααες, λααγια. Αὗται δὲ αἱ ὁκτιὼ λέξεις λέγονται φθόγγοι τοῦ Τροχοῦ.

§. 67. Τροχὸν λέγουσιν οἱ Ἐκκλησιαστικοὶ μουσικοὶ μίαν μέθοδον, μὲ τὴν ὁποίαν ἀναβαίνουν καὶ καταβαίνουν διατονικῶς τὰ διαστήματα τοῦ Πεντάχορδου, διὰ τῶν εἰρημένων ὁκτιὼ λέξεων, ἢ πολυσυλλάβων φθόγγων (α).

§. 68. Κατασκευάζεται δὲ ὁ Τροχὸς, ἂν ἐν τῷ τυχόντι κύκλῳ τέσσαρες διάμετροι τέμνωσιν ἀλλήλας· καὶ ἐπὶ τὸ πέρας μιᾶς αὐτῶν γραφῇ ὁ $\frac{L}{4}$ καὶ ἐπὶ τὸ τῆς

ἐπομένης, ὁ $\overline{\alpha\epsilon}$ · καὶ ἐπὶ τὸ τῆς ἀκολουθοῦσης, ὁ $\overline{\eta\theta}$ ·
καὶ ἐπὶ τὸ τῆς τετάρτης, ὁ $\overline{\delta\zeta}$ · καὶ ἔπειτα ἐπὶ τὰ ἀπ' ἐναντίας ἄκρα τῆς μὲν πρώτης γραφῇ ὁ $\overline{\delta\zeta}$ · τῆς δὲ δευτέρας, ὁ $\overline{\eta\theta}$ · τῆς δὲ τρίτης, ὁ $\overline{\alpha\epsilon}$ · καὶ τῆς τετάρτης, ὁ $\overline{\alpha\epsilon}$ ·



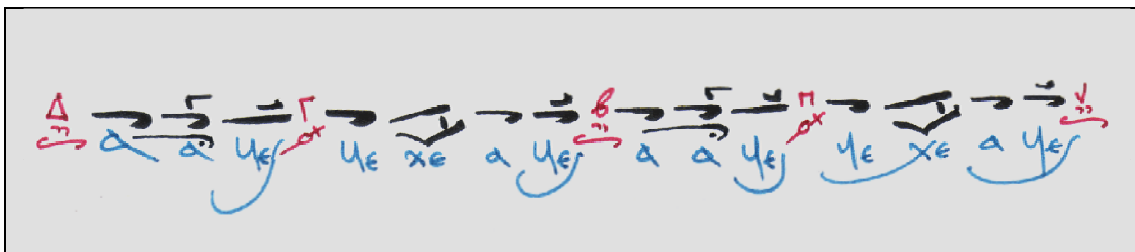
Ἴδου δὴ πῶς γράφεται καὶ τὸ μέλος τούτων τῶν φθόγγων.

$\overline{\alpha\epsilon}$ $\overline{\eta\theta}$ $\overline{\delta\zeta}$ $\overline{\alpha\epsilon}$ $\overline{\eta\theta}$ $\overline{\delta\zeta}$ $\overline{\alpha\epsilon}$ $\overline{\eta\theta}$
 $\overline{\alpha\epsilon}$ $\overline{\eta\theta}$ $\overline{\delta\zeta}$ $\overline{\alpha\epsilon}$ $\overline{\eta\theta}$ $\overline{\delta\zeta}$ $\overline{\alpha\epsilon}$ $\overline{\eta\theta}$
 $\overline{\alpha\epsilon}$ $\overline{\eta\theta}$ $\overline{\delta\zeta}$ $\overline{\alpha\epsilon}$ $\overline{\eta\theta}$ $\overline{\delta\zeta}$ $\overline{\alpha\epsilon}$ $\overline{\eta\theta}$
 $\overline{\alpha\epsilon}$ $\overline{\eta\theta}$ $\overline{\delta\zeta}$ $\overline{\alpha\epsilon}$ $\overline{\eta\theta}$ $\overline{\delta\zeta}$ $\overline{\alpha\epsilon}$ $\overline{\eta\theta}$

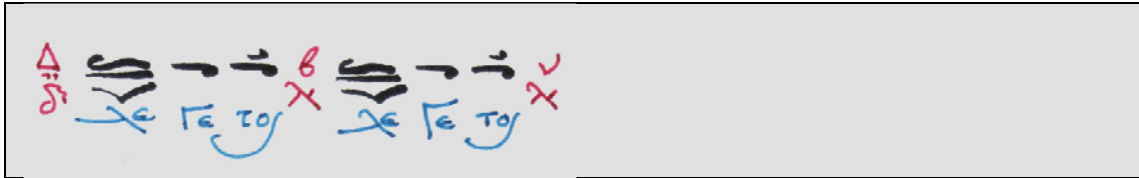
Ο Τροχός υπήρξε ένα παιδαγωγικό εργαλείο της παλαιάς βυζαντινής μουσικής το οποίο βοηθούσε τον αρχάριο να εκμάθει την ανάβαση και την κατάβαση διαμέσου των φθόγγων του διατονικού πενταχόρδου. Η ανάβαση και η κατάβαση στον Τροχό δεν γινόταν όπως στην Νέα Μέθοδο του Χρυσάνθου, με παραλλαγή, δηλαδή χρησιμοποιώντας ακέραιους φθόγγους (όπως νη, πα, βου, γα, δι), αλλά μέσω μικρών μελωδικών φράσεων εφαρμοσμένων στις λέξεις οι οποίες χρησίμευαν και ως απηχήματα των ήχων (ανανές, νεανές κλπ). Τα απηχήματα αυτά των οποίων το μέλος και την χρήση ο Χρυσάνθος παραθέτει στην §68, βοηθούσαν έναν αρχάριο, αφού τα αποστηθίσει τέλεια, στο να μετρά με ασφάλεια τα διαστήματα στα οποία αυτά αντιστοιχούν και να υπολογίζει φωνητικά με αυτόν τον τρόπο τη θέση ενός φθόγγου. Π.χ. το διάστημα του τόνου εν αναβάσει σχηματίζεται μέσω του μέλους του ανανές, ενώ τη θέση μιας τρίτης προς τα πάνω απέχουσας κατά τόνους μείζονα και ελάσσονα από δεδομένο φθόγγο τη βρίσκουμε μέσω του νεανές. Κατά ανάλογο τρόπο μπορούμε να διατρέξουμε τμηματικά την κλίμακα του Β' Ήχου, εκκινώντας από τον φθόγγο δι επί το βαρύ για να καταλήξουμε στον νη, και από τον δι επί το οξύ για να καταλήξουμε στον άνω Νη, ως εξής:

επί το βαρύ

Από τον δι (κοινό φθόγγο ως προς το ύψος, τόσο του διατονικού γένους όσο και του Β' Ήχου) κατεβαίνοντας μέσω του απηχήματος ανανές βρίσκουμε τον φθόγγο γα και από το γα με το νεχέανες καταλήγουμε στον βου. Από τον βου μέσω του ανανές βρίσκουμε τον πα ύφεση και από αυτόν μέσω του νεχέανες καταλήγουμε στον νη του Β' Ήχου, τον κατά δύο κόμματα οξύτερο του διατονικού νη.

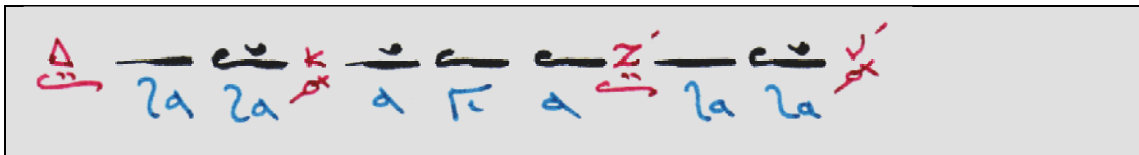


Το αυτό μπορούμε να πράξουμε, αν συνοψίσουμε τρόπον τινά τα απηχήματα ανανές και νεχέανες στο απήχημα λέγετος το οποίο είναι ισοδύναμο ως προς τα διαστήματα, κατεβαίνοντας διαδοχικά κατά μείζονα και ελάττω. Οπότε εκκινώντας από τον δι, μέσω του απηχήματος λέγετος διερχόμεθα τον γα και καταλήγουμε στον βου. Και από τον βου πάλι μέσω του απηχήματος λέγετος διερχόμεθα τον πα ύφεση και καταλήγουμε στον νη του Β' Ήχου.

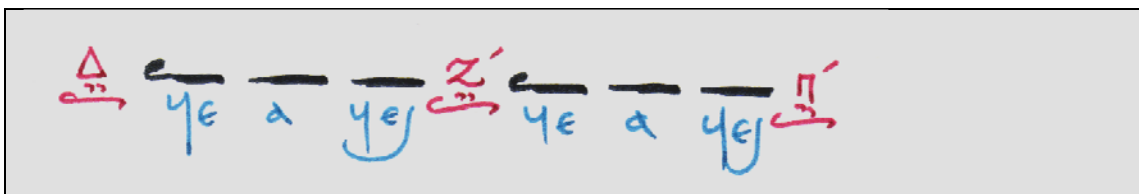
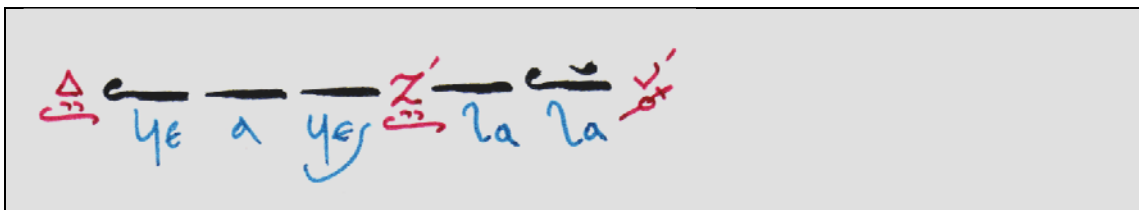


επί το οξύ

Από τον φθόγγο δι, ανεβαίνουμε κατά ελάχιστο τόνο με το απήχημα νανά και βρίσκουμε τον κε ύφεση και εν συνεχεία με το απήχημα άγια βρίσκουμε τον ζω του Β' Ήχου (τον κατά δύο κόμματα βαρύτερο του διατονικού). Από τον ζω του Β' Ήχου με το απήχημα νανά βρίσκουμε τον άνω Νη του Β' Ήχου που είναι κατά δύο κόμματα βαρύτερος του διατονικού άνω Νη.



Το αυτό μπορούμε να πράξουμε, αν συνοψίσουμε την ενέργεια των δύο διαδοχικών απηχημάτων νανά και άγια σε ένα απήχημα νεανές το οποίο βαίνει κατά τόνους ελάχιστο και μείζονα και το οποίο μεταχειρίζονταν οι παλαιοί για να απηχήσουν τον Β' Ήχο εκκινώντας από τον βου και καταλήγοντας στον δι (βλ. Μ.Θ. ΚΕΦ. Ζ', §331, σελ. 148). Με αυτό το νεανές αν εκκινήσουμε από τον δι διατρέχουμε τον κε ύφεση και καταλήγουμε στον ζω του Β' Ήχου. Και εν συνεχεία, είτε δια του νανά βρίσκουμε τον άνω Νη του Β' Ήχου, είτε δια του ίδιου νεανές και κατά «διφωνίαν ομοίαν», διατρέχουμε τον άνω Νη του Β' Ήχου και καταλήγουμε στον άνω Πα του Β' Ήχου, υπολειπόμενο κατά δύο κόμματα του διατονικού άνω Πα.



3.2.2. Αναθεωρητικές απόψεις της κλίμακας του Β' Ήχου

Η ιδιομορφία της δομής της κλίμακας του Β' Ήχου να μην ολοκληρώνεται σε τέλεια συμφωνία οκτάβας 68 γραμμών, αλλά να έχει άκρα απέχοντα κατά 64 γραμμές, προκάλεσε μια σειρά από αναθεωρητικές απόψεις. Οι μετά τον Χρυσάνθο θεωρητικοί συγγραφείς, αντιμετωπίζουν ως έλλειμμα θεωρητικής συνέπειας το γεγονός ότι η κλίμακα του Β' Ήχου δεν ολοκληρώνεται στην τέλεια οκτάβα, κάτι που δεν “ενόχλησε” τον Χρυσάνθο, παρόλο που είναι ο εγκαίνιαστος των οκτάχορδων συστημάτων, ως βασικού συστατικού των ήχων.

3.2.2.1. Οι απόψεις του Φωκαέως για την κλίμακα του Β' Ήχου

Ο Φωκαεύς στην ΚΡΗΠΙΔΑ του, στο Κεφ. ΙΓ' *Περί Ήχων* σελ. 40, μας εισάγει στην έννοια του συστήματος κατά «διφωνίαν ομοίαν» και τον συσχετισμό του με τον Β' Ήχο, επαναλαμβάνοντας τις απόψεις του Χρυσάνθου:

Έρ. Τί εἶναι διφωνία :

Άπ. Διφωνία εἶναι σύστημα, τὸ ὁποῖον περιέχει διαστήματα δύο, περιχλειόμενα ἀπὸ φθόγγους τρεῖς, καὶ ὁ πρῶτος φθόγγος συμφωνεῖ μὲ τὸν τρίτον, οἷον

Πα Βου

Έρ. Ποῖος ἤχος παραλλάγεται δι' αὐτῆς ;

Άπ. Δι' αὐτοῦ μόνου τοῦ συστήματος ψάλλεται καὶ παραλλάγεται ὁ δεύτερος ἤχος, καὶ οὐχὶ δι' ἄλλου.

Εν συνεχείᾳ, όταν εξετάζει ειδικότερα τον Β' Ήχο, (Φωκαέως ΚΡΗΠΙΣ, Κεφ. ΙΕ', σελ. 46) διατυπώνει τις επιφυλάξεις τόσο του Χουρμουζίου, όσο και τις δικές του, για την ορθότητα της προσέγγισης του Χρυσάνθου. Εντοπίζει ως πρόβλημα το γεγονός ότι τα άκρα νη-Νη της Χρυσάνθειας κλίμακας του Β' Ήχου δεν «αντιφωνούν» (δεν σχηματίζουν τέλεια οκτάβα) και επικαλείται ειδικότερη διεξοδική μελέτη του Χουρμουζίου και δική του «διά τού φθογγομέτρου», που κατέληξε στην διαπίστωση ότι τα τρίχορδα της κλίμακας του Β' Ήχου είναι μεν κατά σύμβαση όμοια, αλλά στην πράξη ανόμοια. Ειδικότερα ισχυρίζεται, ότι το τρίχορδο βου-γα-δι όντως απαρτίζεται από ελάχιστο (βου-γα) και μείζονα (γα-δι), ενώ τα τρίχορδα νη-πα-βου και δι-κε-ζω από ελάσσονα (νη-πα = δι-κε) και μείζονα (πα-βου = κε-ζω). Κατ' αυτόν τον τρόπο η κλίμακα του Β' Ήχου σχηματίζεται εκκινώντας από το νη με τρίχορδο 9-12 ακολουθούμενο από τρίχορδο 7-12, ακολουθούμενο από τρίχορδο 9-12 και με την προσθήκη ενός ελαχίστου,

ολοκληρώνεται σε τέλεια οκτάβα $[9+12] + [7+12] + [9+12] + 7 = 68$.
Παραθέτω το σχετικό απόσπασμα:

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΙΕ΄.
Περὶ τοῦ δευτέρου ἤχου.

Ἐρ. Ὁ δεῦτερος ἤχος ποίην μεταχειρίζεται Κλίμακα;

Ἀπ. Οὗτος μεταχειρίζεται κλίμακα χρωματικὴν ἢ ὁποία βαδίζει μετὰ τὸ τρίχορδον σύστημα κατὰ διαφωνίαν ὁμοίαν, τόσον ἐπὶ τὸ ὀξύ, ὅσον καὶ ἐπὶ τὸ βαρὺ· ἀλλ' ἐπειδὴ καὶ ἡ κλίμαξ αὕτη τοῦ χρωματικοῦ δευτέρου ἤχου, κατὰ τὰ ἑαυτῆς διαστήματα δὲν ἀντιφωνεῖ, μετὰ τὸ νὰ λείπουνται τέσσαρα διαστήματα, ἡγουν ἐπειδὴ ἐμπεριέχει 64 ἀντὶ τῶν 68, διήγειρε τὴν περιέργειαν τοῦ Διδασκάλου Χουρμουζίου, καὶ ἐμοῦ τοῦ ἐκδότου Θεοδώρου Φωκαέως, εἰς ἀκριβεστέραν ἔρευναν τῆς φύσεως τοῦ ἤχου τούτου· καὶ οὕτως ἐξετάσαντες ἀκριδῶς ἤδη τὰ ὅμοια δῆθεν τρίχορδα τῆς κλίμακος ταύτης διὰ τοῦ φθογγομέτρου μετὰ προσοχῆς ἄκρας, ἐξηκριθώσαμεν ὅτι ἡ κλίμαξ αὕτη ὁδεύουσα ἀπὸ τὴν βάσιν τοῦ Νη, ἐπὶ τὸ ὀξύ, τὸ πρῶτον τρίχορδον, Νη Πα Βου, λαμβάνει τόνον ἐλάσσονα καὶ τόνον μείζονα· τὸ δεύτερον, Βου Γα Δι, τόνον ἐλάχιστον καὶ τόνον μείζονα· τὸ τρίτον, Δι Κε Ζω, τόνον ἐλάσσονα καὶ τόνον μείζονα· τὸν δὲ τελευταῖον τόνον, Ζω, Νη, τόνον ἐλάχιστον, καὶ οὕτω πληροῦνται ἐντελῶς τὰ ἐξήκοντα ὀκτὼ διαστήματα τῆς Διαπασῶν.

Στο τέλος του ίδιου Κεφαλαίου ο Φωκαεύς παραθέτει και σχεδιάγραμμα της κλίμακας του Β' ἤχου με τις φθορές, τα απηχήματα κατά το παλαιόν σύστημα ανάβασης και κατάβασης, καθώς και τα νέα μαρτυρικά σημεία των φθόγων:

Ἐν Κατάβασι.

κεγαλιῶ	κεγάλες-Θ	κεγαλιῶ	κεγάλες-Θ	κεγαλιῶ	κεγάλες-Θ	κεγαλιῶ	κεγάλες-Θ
7	12	9	12	7	12	9	68
Νη	Ζω	Κε	Δι	Γα	Βου	Πα	Νη
δ' κεαλιῶ	ζ' κεαλιῶ	κ' κεαλιῶ	δ' κεαλιῶ	γ' κεαλιῶ	β' κεαλιῶ	π' κεαλιῶ	ν' κεαλιῶ

Παραθέτω εν συνεχεία, έναν συγκριτικό διάγραμμα της κλίμακας του Β' Ήχου κατά Χρύσανθο και κατά Φωκαέα.

η κλίμακα του Β' Ήχου κατά Χρύσανθο

νη	πα	βου	γα	δι	κε	ζω	Νη
7	12	7	12	7	12	7	
9	12	7	12	9	12	7	
νη	πα	βου	γα	δι	κε	ζω	Νη

η κλίμακα του Β' Ήχου κατά Φωκαέα

Χωρίς να θέλω να επεκταθώ, θα κάνω τις εξής παρατηρήσεις στην πρόταση των Φωκαέα και Χουρμουζίου. Η δομή της κλίμακας του Β' Ήχου, όπως την έχουν διαμορφώσει, κατά πρώτον έχει πλήρως διατονική μορφή, επειδή συμπεριλαμβάνει στη δομή της και τους τρεις διατονικούς τόνους (μείζονα, ελάσσονα και ελάχιστο). Κατά δεύτερον, παρόλο που ως μέλος ο Β' Ήχος όντως κινείται κατά διφωνίες, επιζητώντας καταλήξεις στα άκρα των τριχόρδων που οριοθετούνται από τους φθόγγους νη, βου και δι, με τον τρόπο που έχει διαμορφωθεί η δομή της κλίμακας του από τον Φωκαέα μοιάζει να απαρτίζεται από δύο όμοια τετράχορδα διαζευγμένα:

9	12	7	12	9	12	7	
νη	πα	βου	γα	δι	κε	ζω	Νη

Η μορφή αυτή βέβαια έχει καθαρά οπτική αξία και δεν επηρεάζει το μέλος, (το οποίο θα όφειλε, ως υπηρετούμενο από μια τέτοια δομή, να επιζητά καταλήξεις στα άκρα των τετραχόρδων, που ολοκληρώνουν μέσω της διάζευξης το οκτάχορδο). Πιστεύω, ότι ο Φωκαεύς θέλοντας να διατηρήσει την οκτάχορδη δομή της κλίμακας, αποφεύγει να εισηγηθεί μια κατά Τροχό δομή της κλίμακας του Β' ήχου, απαρτιζόμενη από δύο όμοια συνημμένα πεντάχορδα:

9	12	7	12	9	12	7	12
νη	πα	βου	γα	δι	κε	ζω	Νη
68							

Μία τέτοια δομή της κλίμακας του Β' Ήχου, κατά Τροχόν, έχει συστηματική ομοιογένεια, εμπερικλείει τύποις και ουσία την δυνατότητα της κατά διφωνία κίνησης του μέλους (διότι το πεντάχορδο απαρτίζεται από συνημμένα τρίχορδα), καθώς επίσης εμπεριέχει την διορθωτική παρέμβαση που επιζήτησε ο Φωκαεύς, ώστε ο κάτω νη να αντιφωνεί με τον άνω· πιστεύουμε, ως εκ τούτων, ότι η κατά Τροχόν δομή της κλίμακας του Β' Ήχου θα ήταν μια επιτυχεστέρα προσέγγιση από πλευράς του Φωκαέα, προς την κατεύθυνση, βεβαίως, που ο ίδιος βλέπει τα πράγματα. Αυτό που βεβαίως καταργείται είναι η ομοιότητα της διφωνίας.

3.2.2.2. Οι απόψεις του Αγαθοκλέους για την κλίμακα του Β' Ήχου

Ο Παναγιώτης Αγαθοκλής στο πόνημά του ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ, ήδη από τον πρόλογό του (σελ. ιβ'), προαναγγέλλει την από πλευράς του επίλυση του ζητήματος περί της κλίμακας του Β' Ήχου:

Ε-

λύθη δὲ καὶ τὸ πρῶτον τοῖς Μουσικοῖς ζήτημα περὶ τοῦ, διατῆς ἢ διάστασις τῆς ὀκταχόρδου κλίμακος τοῦ ἡαλίου, σύγκειται ἐκ μορίων 64^{ων}, καὶ οὐχὶ ὡς καὶ τῶν λοιπῶν ὀκταχόρδων 68^{ων}, ἐλύθη λέγω, καὶ ἀπεδείχθη, ὅτι καὶ τῆς ὀκταχόρδου αὐτῆς ἡ διάστασις σύγκειται ἐκ μορίων 68^{ων}.

Η προσέγγισή του στο ζήτημα της κλίμακας του Β' Ήχου, δεν γίνεται με ειδική αναφορά, όπως πράττει ο Φωκαεύς, αλλά ανάγεται στην συνολική θεώρησή του για τη δομή των συστημάτων. Γι αυτόν τον λόγο, ίσως δεν αναφέρεται στην πρόταση του Φωκαέως περί του αυτού ζητήματος.

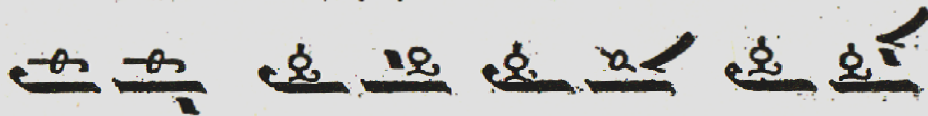
Ήδη, στην §8 (σελ. 6), αναφερόμενος στις τέσσερις «συμφωνίες», διαφοροποιείται από τον Χρυσάνθο, ως προς το μέγεθος της συμφωνίας δια τριών. Ο Χρυσάνθος στο Μ.Θ., (Κεφ. Ζ', Περί συμφωνίας, §57, σελ. 23) θεωρεί ότι η συμφωνία διά τριών έχει μέγεθος 19 γραμμάς:

§. 57. Ἐκ τοῦ ἀποτελέσματος τοῦ συνδιασμοῦ τῶν φθόγγων, γνωρίζονται εἰς ἡμᾶς τὴν σήμερον συμφωνίαι τέσσαρες

ἡ Διατριῶν,	βου δι.	19
ἡ Διατεσσάρων	νη γα.	28
ἡ Διαπέντε,	νη δι.	40
καὶ ἡ Διαπασῶν,	νη Νη. (β)	68.

Ο Αγαθοκλής, ορίζει το μέγεθος της δια τριών συμφωνίας στα 20 μόρια (αντίστοιχα των χρυσάνθειων γραμμών).

§ 8. Οἱ ἑτερόφωνοι συμφωνικῶς, διαφωνικῶς καὶ παραφωνικῶς συνδυάζονται κατὰ διαφόρους διαστάσεις, Ἐκ δὲ τῶν διαφόρων τὴν διάστασιν συμφωνικῶν συνδυασμῶν, τῶν δυναμένων νὰ προκύψωσιν, ἔχομεν τὰς ἐξῆς τέσσαρας συμφωνίας, τὴν διὰ τριῶν (χορδῶν), διαστάσεως μορίων εἴκοσι, τὴν διὰ τεσσάρων, μορίων 28, τὴν διὰ πέντε, μορίων 40, καὶ τὴν δι' ὀκτώ, ἢ διαπασῶν, μορίων ἐξήκοντα ὀκτώ.

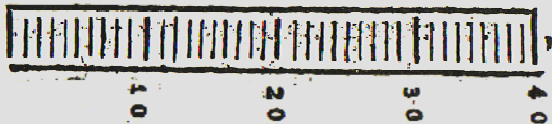


ἡ διὰ τριῶν ἡ διὰ τεσσάρων ἡ διὰ πέντε ἡ δι' ὀκτώ.

Θεωρεῖ δε, ὅτι «πρωτότυπον» τῶν συστημάτων εἶναι τὸ πεντάχορδο, αποτελούμενο ἀπὸ 40 μόρια, διὰ τοῦ οὗ μτρούνται καὶ τὰ υπόλοιπα συστήματα. Θεωρεῖ τὸ πεντάχορδο, ὡς τὸν γεννήτορα τῶν υπολοίπων συστημάτων, γιὰτί ὅπως ἐξηγεῖ σὴν υποσημείωση Β' τῆς §34, ἔχει τὴν δυνατότητα, εἴτε διὰ μέρους τοῦ, εἴτε με τὸ ὅλον τοῦ νὰ παράγει τὰ υπόλοιπα συστήματα.

Στὴν §14 ἐπαναλαμβάνει ὅτι τὸ μέγεθος τοῦ τριχορδοῦ εἶναι τὰ 20/40, τὸ μισό δηλαδὴ, τοῦ πενταχορδοῦ.

§ 14. Πρωτότυπον δὲ πάντων τῶν συστημάτων θεωρεῖται τὸ πεντάχορδον, καθὸ τελειότερον § 34 σχόλ., οὔτινος τὴν τὴν ἀπὸ συμφώνου εἰς σύμφωνον διάστασιν διαιροῦσιν εἰς τεσσαράκοντα μέρη, ἢ μόρια, ὡς



διὰ τῆς ὁποίας αἱ διαστάσεις τῶν λοιπῶν συστημάτων μετρούμεναι, εἶναι τοῦ μὲν τριχορδοῦ τὰ $\frac{20}{40}$, τοῦ τετραχορδοῦ τὰ $\frac{28}{40}$, καὶ τοῦ ὀκταχορδοῦ τὰ $\frac{68}{40} = 1 \frac{28}{40}$.

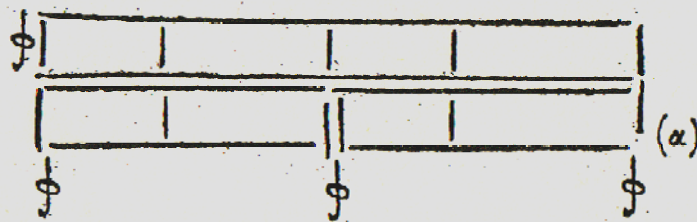
Θα μπορούσε να θεωρηθεί παράδοξο, τὸ ὅτι ὁ Αγαθοκλής, μολονότι ἀποδέχεται τὶς βασικὲς ἀπόψεις τοῦ Χρυσάνθου γιὰ τὸ μέγεθος τῶν τριῶν τόνων, διαφοροποιεῖται ἀπὸ αὐτόν ὡς πρὸς τὸ μέγεθος τῆς δια τριῶν συμφωνίας. Κι αὐτὸ γιὰτί τὸ μέγεθος τῆς δια τριῶν συμφωνίας, ὅπως τὴν

ορίζει ο Χρυσανθος, είναι το άθροισμα του μείζονος τόνου και του ελάχιστου $12+7=19$.

Ο Αγαθοκλής όμως στην §27, *Περί του τριχόρδου συστήματος*, επιμένει ότι το τρίχορδο σύστημα, παράγεται δια της ακριβούς διαιρέσεως στα δύο του πενταχόρδου.

Περί τοῦ τριχόρδου συστήματος.

§ 27. Ἡ ὅλη διάστασις τοῦ πενταχόρδου συστήματος σύγκειται ἐκ μορίων εἰκοσι § 8—14. Ἐπειδὴ δὲ τῆς 14^{ης} πενταχόρδου, κατὰ τὸ μέσον χωρισθείσης, ἐκάτερον αὐτῆς μέρος, ὡς συγκείμενον ἐξ ελάχιστου καὶ μείζονος τόνων, εἶναι μορίων εἰκοσι. Τὸ ἐξ εἰκοσι μορίων τοῦτο μέρος εἶναι τὸ τρίχορδον σύστημα ὡς



Το φαινομενικά παράδοξο, που προκύπτει από την αναφορά του, ότι το τρίχορδον σύγκειται ἐξ ελάχιστου και μείζονος και έχει μέγεθος 20 μορίων, το εξηγεί στην παρακάτω σημείωση, της ίδιας παραγράφου:

ΣΗΜ. Ἡ διφωνία, ἐπαναλαμβανομένη πολλάκις, παράγει μέλος, ἐπαναλαμβανόμενον ὁμαλῶς. Ὅθεν κατὰ τὸ ἐξῆς ἀξίωμα «ὅπου μέλος ἐπαναλαμβάνεται ὁμαλῶς, ἐκεῖ καὶ ἴσα μήκη τῶν ἐπαναλαμβανομένων μερῶν» πρέπει καὶ τὰ δύο τρίχορδα, τὰ συνιστῶντα τὴν ἐκ τεσσαράκοντα μορίων 14^{ην} πεντάχορδον, νὰ ᾖναι ἰσομήκη, ἥτοι ἐξ εἰκοσι μορίων ἕκαστον, ὡς ὅν τὸ ἥμισυ τῆς 14^{ης} (ἐκ τῶν 20 μορίων τὰ μὲν ὀκτὼ = δύο τριτημορίων § 89 δίδονται τῷ ελάχιστῳ, τὰ δὲ 12 τῷ μείζονι τόνῳ) διότι, ἂν ἦσαν ἄνισα, ἔπρεπε καὶ τὸ ἐξ αὐτῶν διεγυρρόμενον μέλος νὰ ἦτον ἀνώμαλον, κατὰ τὸ ἀντίστροφον τοῦ ἀξιώματος «ὅπου δὲ μέλος ἐπαναλαμβάνεται ἀνωμάλως, ἐκεῖ καὶ ἄνισα μήκη». Διὰ τοῦτο καὶ τὰ δύο τρίχορδα τῆς 1^{ης} διατονικῆς πενταχόρδου Βου Γα Δι Κε Ζωῆχουσι τὰ μέλη των

ἀνώμαλα· διότι ἔχουσι καὶ τὰ μήκη αὐτῶν ἄνισα. Τὸ πρῶτον τρίχορδον Βου Γα Δι εἶναι μορίων 19, τὸ δὲ δεύτερον Δι Κε Ζω μορίων 21. Καὶ διὰ τοῦτο αὐτὰ μὲν λέγονται ἔκμετρα, τὰ δὲ τῆς ὁμαλῆς διφωνίας, ἢ τοῦ ἡεαλας Βου Γα Δι, Βου Γα Δι, ἀνὰ 20 μόρια ἕκαστον, λέγονται σύμμετρα (α).

Στην σημείωση αυτή κατά πρώτον υπενθυμίζει ότι το τρίχορδο υπηρετεί το «κατά διφωνίαν ομοίαν» του Χρυσάνθου, λέγοντας «η διφωνία, επαναλαμβανομένη πολλάκις, παράγει μέλος επαναλαμβανόμενον ομαλώς». Κατά δεύτερον υπογραμμίζει την αναγκαιότητα του να είναι ισομήκη τα τρίχορδα που συνιστούν το πεντάχορδο. Κι αυτό διότι σύμφωνα με το «αξίωμα» που παραθέτει «όπου μέλος επαναλαμβάνεται ομαλώς, εκεί και ίσα μήκη των επαναλαμβανομένων μερών».

Εν συνεχεία, εξηγεί ότι τα ισομήκη τρίχορδα απαρτίζονται από τόνο ελάχιστο 8 μορίων (παραγόμενο από την ένωση δύο τριτημορίων 4 κομμάτων) και από μείζονα τόνο. Και κατ' αυτόν τον τρόπον το τρίχορδο που χρησιμοποιείται για την πορεία μέλους «κατά διφωνίαν ομοίαν» έχει μέγεθος 20 μορίων διασφαλίζοντας την ομαλότητα του μέλους. Διότι, αν σε αντίθετη περίπτωση το μέλος πραγματοποιηθεί με τρίχορδα άνισα («έκμετρα», όπως τα ονομάζει) των 19 και των 21 μορίων, το μέλος δεν θα είναι ομαλό, ενώ δια των «συμμέτρων» τριχορδων εξ 20 μορίων έχουμε ομαλή πορεία κατά διφωνία.

Οπότε και εξ αυτών, η κλίμακα του Β' Ήχου κατά τον Αγαθοκλή σχηματίζεται ως εξής:

8	12	8	12	8	12	8	
νη	πα	βου	γα	δι	κε	ζω	Νη

Η εν λόγω κλίμακα φαινομενικά πληροί στο ακέραιο τις επιταγές του Χρυσάνθου για «διφωνίαν ομοίαν», εξασφαλίζει την δυνατότητα στο μέλος να κινείται κατά Τροχόν, διότι τα συναπτά τρίχορδα σχηματίζουν πεντάχορδο 40 μορίων, καθώς επίσης το οκτάχορδο σύστημα τελειούται σε 8^η των 68 μορίων.¹⁰

Ο καινοφανής ελάσσων των 8 μορίων που διασφαλίζει την “συμμετρία” στην αγαθόκλεια κλίμακα του Β' Ήχου, δεν μπορεί όμως να προσδιοριστεί δι' ενός και μόνο μαθηματικού λόγου. Κι αυτό γιατί οι εντός του πενταχόρδου δύο μείζονες τόνοι αφαιρούμενοι από το πεντάχορδο (2/3) αφήνουν υπόλοιπο 2/3 : (8/9 ή 8/9) = 27/32. Το διατονικό τριημίτονον

¹⁰ Μία ανάλογη λύση με τη χρήση των ακεραίων 8 και 12 απαντάται επίσης ανώνυμη πραγματεία του 19^{ου} αιώνα, χωρίς όμως μαθηματικούς υπολογισμούς. Βλ. ΓΙΑΝΝΕΛΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ, *Επιτομή*, ό.π., σελ. 143-148.

27/32 ισούνται με μέγεθος 16 μορίων ($40 - (12+12) = 16$). Τα 16 μόρια αυτά μοιράζονται κατά τον Αγαθοκλή σε δύο ισομεγέθεις ελάσσονες των 8 μορίων. Όμως ο λόγος 27/32 δεν μπορεί να αποτελέσει γινόμενο δύο ίσων λόγων, παρά μόνο με την αριστοξενική μέθοδο να διαιρεθεί «διχή» σε δύο άνισους λόγους $\frac{27}{32} = \frac{2 \cdot 27}{2 \cdot 32} = \frac{54}{64} = \frac{54}{60} \cdot \frac{60}{64}$. Στην περίπτωση αυτή, οι δύο ελάχιστοι (8 μορίων) εντός του ίδιου πενταχόρδου θα πρέπει να έχουν ο ένας τιμή 54/60 και ο άλλος 60/64, ώστε το πεντάχορδο να ολοκληρώνεται σε λόγο 2/3, ως εξής: $[54/60 \times 8/9] \times [60/54 \times 8/9] = 2/3$. Σε αυτή την περίπτωση το μέλος βέβαια καθίσταται «άνώμαλον», διότι δεν τηρείται το «αξίωμα» του Αγαθοκλέους.

Βλέπουμε λοιπόν ότι το αξίωμα του Αγαθοκλέους δεν μπορεί να εφαρμοστεί εντός του συνόλου των ρητών αριθμών (με πράξεις που χρησιμοποιούν κλάσματα ακεραίων). Ουσιαστικά η πρόταση του Αγαθοκλέους απαιτεί συνδυασμό ρητών και αρρήτων για να εφαρμοστεί. Το τριημίτονον 27/32 θα πρέπει να μοιραστεί σε δύο ίσους άρρητους με τιμή $\sqrt{\frac{27}{32}}$ και κατ' αυτόν τον τρόπο το κάθε τρίχορδο της κλίμακας του Β'

Ήχου θα είναι της μορφής: $\sqrt{\frac{27}{32}} \cdot \frac{8}{9}$.

Η μορφή αυτή σε καμία περίπτωση δεν εντάσσεται στην θεωρητική συλλογιστική του Αγαθοκλέους, αλλά ούτε και του Χρυσάνθου, διότι πουθενά στο θεωρητικό έργο τους δεν αναφέρονται σε τέτοιες μεθόδους παραγωγής διαστημάτων και συστημάτων. Ο Αγαθοκλής, στο θεωρητικό του έργο περιορίζεται να αντιγράψει τον Χρυσάνθο, σε ότι αφορά την παραγωγή και τις τιμές των τριών διατονικών τόνων, καθώς και των συμφωνιών. Ο δε Χρυσάνθος, όπως διαπραγματεύτηκα στο κεφάλαιο 2, *Η Περί Διαστημάτων Θεωρία του Χρυσάνθου* (ΔΔ σελ. 10), διαμορφώνει τα γένη του, είτε άμεσα (διατονικό γένος), είτε έμμεσα (χρωματικό, εναρμόνιο) με διαστήματα τα οποία έχουν τη δυνατότητα έκφρασης με τη μορφή ρητών λόγων.

Συνοψίζοντας θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Αγαθοκλής καταθέτει μία πρόταση για την δομή της κλίμακας του Β' Ήχου, συνεπή φαινομενικά, αν περιοριστούμε στις απλές αριθμητικές πράξεις με ακεραίους αριθμούς οι οποίοι αντιπροσωπεύουν τους λόγους των τριών διατονικών τόνων και των τεσσάρων συμφωνιών (υπενθυμίζοντας πάντα ότι ήδη έχουμε δείξει τα κενά της μεθόδου αυτής μέσα στην αρμονική θεωρία του Χρυσάνθου). Όμως διαπιστώνουμε ότι λείπει από τον Αγαθοκλή μια βαθύτερη μαθηματική ματιά προς το έργο του Χρυσάνθου, εκ του οποίου εκκινεί, καθώς επίσης ότι η συστηματική οργάνωση που ο ίδιος ο Αγαθοκλής επιχειρεί, δεν έχει ένα στέρεο μαθηματικό υπόβαθρο.

3.2.2.3. Οι απόψεις του Φιλοξένου για την κλίμακα του Β' Ήχου

Ο Κυριάκος Φιλοξένος στο *ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΕΣ* της *ΜΟΥΣΙΚΗΣ*, μολονότι εκδοτικά έπεται του Φωκαέως και του Αγαθοκλέους, δεν διατυπώνει τον παραμικρό αναθεωρητικό προβληματισμό για τον Β' ήχο, περιοριζόμενος στο να αναδιατυπώσει τις απόψεις του Χρυσάνθου.

3.2.2.4. Οι απόψεις του Στεφάνου για την κλίμακα του Β' Ήχου

Ο Στέφανος Λαμπαδάριος στην *ΚΡΗΠΙΔΑ* του ακολουθεί διπλή στάση. Στο κύριο μέρος του κεφαλαίου περί Β' ήχου (Στεφάνου ΚΡΗΠΙΣ σελ. 51) αναδιατυπώνει τους προβληματισμούς του Φωκαέως, ενώ στην εκτενή υποσημείωση του ίδιου κεφαλαίου παραθέτει την δική του άποψη, της οποίας το ουσιώδες μέρος παραθέτουμε:

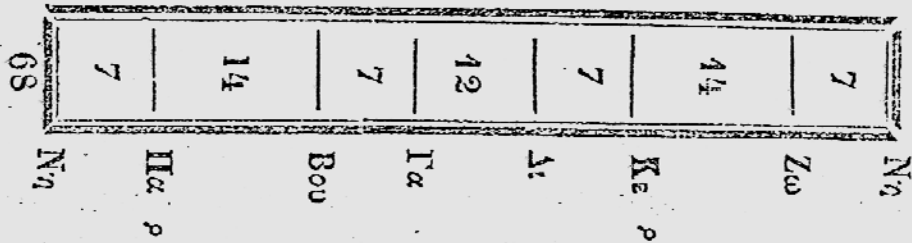
Σχμ. Οί του παλαιού συστήματος Μουσικοί εφρόνουν ότι ο ήχος οὗτος βαδίζει κατὰ διφωνίαν, ὁμοίαν· οἱ δὲ τοῦ νέου εφευρεταί, εἴτε σεβόμενοι τοὺς τοῦ παλαιού συστήματος διδασκάλους των, εἴτε ἐξ ἀγνοίας, πρρεδέχθησαν καὶ αὐτοὶ τὴν γνώμην ταύτην· ὥστε, ἕνεκα τούτου ἑλλειπὴς ἔμεινεν ὁ ήχος οὗτος.

Ἀλλ' ὅτι καὶ ἡ τῶν τοῦ παλαιού καὶ τῶν τοῦ νέου συστήματος γνώμη εἶναι ἐσφαλμένη, ἀποδεικνύεται ἐξ αὐτῆς τῆς ἑλλείψεως. Ἡμεῖς δὲ διὰ τὴν δυνάμεν νὰ εὐρώμεν τὴν ὀρθὴν καὶ πλήρη αὐτοῦ κλίμακα, πρέπει νὰ τὴν πρὸς ἀλλήλῳ μετὰ τὴν τοῦ διατονικοῦ γένους, διότι

αὕτη ἡ διατονική, θεωρεῖται ὡς βάσις ἀφ' ἧς γίνονται τῶν λοιπῶν δύο γενῶν. αἱ κλίμακες διὰ φθορῶν, ἤγουν, δι' ὑφέσεως καὶ διέσεως, ἢ καὶ μόνον δι' ὑφέσεως. Καὶ ἐπειδὴ διὰ τοῦ πρὸς ἀλλήλῳ τούτου παρατηροῦμεν ὅτι ἡ μερικὴ αὐτοῦ κλίμαξ, εἴτε ἀπὸ τὸν Νη εἰς τὸν ὑψηλὸν Νη, εἴτε ἀπὸ τὸν μέσον Δι εἰς τὸν ὑψηλὸν Δι, ἀνταχθεῖ, ὡς καὶ ἡ τοῦ διατονικοῦ γένους, ἔπεται, ἵνα καὶ τὰ τμήματα αὐτῆς ὡσιν, ὅσα καὶ τὰ τῆς τοῦ διατονικοῦ. Τούτου λοιπὸν οὕτως ἔχοντος, πρόκειται ἤδη νὰ παρατηρήσωμεν εἰς πόλιν τόνους αὐτῆς ἀπολείπονται τὰ 4 τμήματα. Διὰ τῆς παρατηρήσεως δὲ ταύτης ἐξάγομεν, ὅτι, ἐπειδὴ ἀπὸ τὸν Νη εἰς τὸν Ζω καταβαίνομεν τόνον ἐλάχιστον, ὡς καὶ τὸν διατονικόν, καὶ ἀπὸ τὸν Δι εἰς Κε ἀναβαίνομεν τόνον ἐλάχιστον καὶ οὐχὶ ἐλάσσονα, ὡς εἰς τὸ διατονικόν, τὸ μεταξὺ Ζω καὶ Κε διάστημα περιέχει 14 τμήματα καὶ οὐχὶ 12. Τὸ αὐτὸ δὲ συμβαίνει καὶ ἐπὶ τὸ βρύτερον, ἢ δηλαδὴ, ἀπὸ τὸν Γα εἰς τὸ Βου καταβαίνομεν τόνον ἐλάχιστον, ὡς καὶ εἰς τὸ διατονικόν, καὶ ἀπὸ τὸν Νη εἰς τὸν Πα ἀναβαίνομεν ὁμοίως ἐλάχιστον καὶ οὐχὶ ἐλάσσονα, ὡς καὶ εἰς τὸ διατονικόν, ἄρα, καὶ τὸ μεταξὺ Βου καὶ Πα διάστημα περιέχει 14 τμήματα καὶ οὐχὶ 12. Τὰ αὐτὰ ἀρμόζουν καὶ ὅταν ἐκληφθῇ καὶ ὁ μέσος Δι ὡς βάσις. Κατὰ τοῦτο λοιπὸν βλέπομεν ὅτι ἡ κλίμαξ τοῦ Β' ήχου

σχηματίζεται, ὡς φαίνεται καὶ εἰς τὸ ἐξῆς διάγραμμα, δι' ὑφέσεως εἰς τὸν Κε καὶ Πα: τῶν ἄλλων τόνων μενόντων ἀκινήτων.

**II ΜΕΡΙΚΗ ΚΛΙΜΑΞ
ΤΟΥ ΔΕΥΤΕΡΟΥ ΗΧΟΥ.**



Παρατηρητέον ἐνταῦθα, ὅτι καθὼς ὅλων τῶν ἤχων αἱ κλίμακες σύγκεινται ἀπὸ τόνους μείζονας, ἐλάσσονας καὶ ἐλαχίστους, οὕτω καὶ ἡ τοῦ Β' μείζονας δὲ τόνους ἐννοοῦμεν εἰς αὐτὸν τοὺς 14 τμημάτων συγκειμένους, γίνονται δὲ οὗτοι διὰ τῆς ἑλξεως τῶν πέντε τμημάτων τῶν ὑπ' αὐτοῦ ὄντων τόνων, ἐλάσσοντας τοὺς ἀπὸ 12 καὶ ἐλαχίστους τοὺς ἀπὸ ἐπτά.

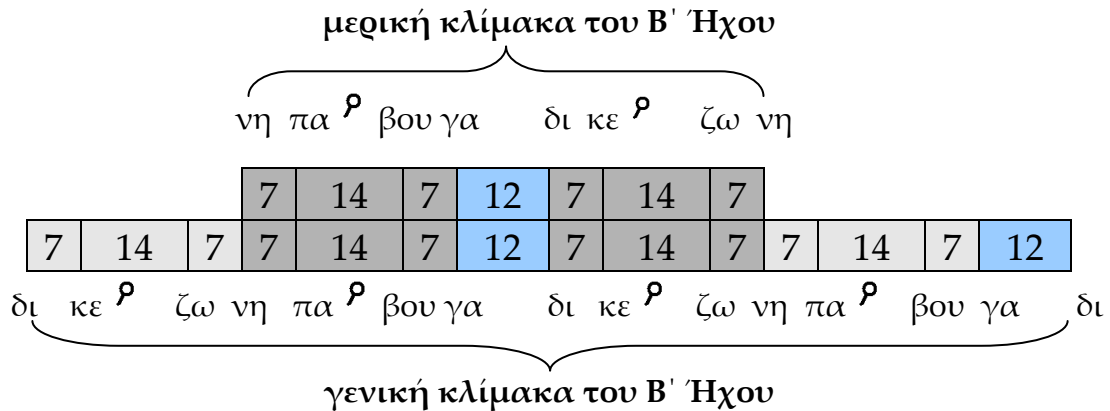
Σχηματίζαντες λοιπὸν τοιοῦτοτρόπως τὴν μερικὴν αὐτοῦ κλίμακα εὐκόλως δυνάμεθα νὰ σχηματίσωμεν ἤδη καὶ τὴν γενικὴν αὐτοῦ. Λαμβάνοντες λοιπὸν ὡς βάσιν τὸν μέσον Δι, ἐπὶ μὲν τὸ ὀξὺ ἀναβαίνομεν οὕτω: Δι Κε 7, Κε Ζω 14, Ζω Νη 7, Νη Πα 12, Πα Βου 7, Βου Γα 14, Γα Δι 7: ἀπ' αὐτὸν δὲ τὸν μέσον Δι ἐπὶ τὸ βαρὺ καταβαί-

νομεν οὕτω: Δι Γα 12, Γα Βου 7, Βου Πα 14, Πα Νη 7, Νη Ζω 12, Ζω Κε 7, Κε Δι 9.

Ο Στέφανος ο Λαμπαδάριος, διαφοροποιεῖται ἀπὸ τοὺς προ αὐτοῦ θεωρητικούς καὶ εισηγεῖται τὴν παραγωγή τῆς κλίμακας τοῦ Β' ἤχου ἐκ τῆς διατονικῆς κλίμακας με αλλοίωση κάποιων φθόγγων, συγκεκριμένα βάρυνση τῶν φθόγγων πα καὶ κε κατὰ 5 τμήματα (=γραμμάς). Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο, ἡ κλίμακα τοῦ Β' ἤχου, εἴτε μερικῶς εἴτε ολικῶς, σχηματίζεται ἀπὸ ἐλαχίστους, ἀπὸ υπερμείζονες 14 γραμμῶν καὶ ἀπὸ μείζονα τόνο. Ο λόγος ποὺ τὸν οδηγεῖ σὲ αὐτὴ τὴν συστηματοποίηση εἶναι ἡ ἐκτίμηση ὅτι ὁ κάτω νη με τὸν ἄνω, καθὼς καὶ οἱ τρεῖς δι τῆς ἐκτεταμένης κλίμακας τοῦ Β' ἤχου «αντηχοῦν», δηλαδὴ σχηματίζουν τέλειες οκτάβες, ἀλλὰ καὶ ἡ ἀρχὴ ὅτι βάσις ὅλων τῶν γενῶν εἶναι τὸ διατονικὸ καὶ τὰ υπόλοιπα γένη εἶναι αλλοιωμένες μορφές του.

Ο Στέφανος, ουσιαστικά, δομεῖ τὴν κλίμακα τοῦ Β' ἤχου, τόσο τὴν μερικὴ, ὅσο καὶ τὴν γενικὴ με βασικὸ δομικὸ στοιχεῖο τὸ τετράχορδο 7 – 14 – 7. Ἐνῶ ἡ ἀπόσταση τῶν φθόγγων γα καὶ δι εἶναι ἓνας μείζων τόνος,

διαζευκτικός στο μέσον, προσλαμβανόμενος στην κορυφή της γενικής κλίμακας:



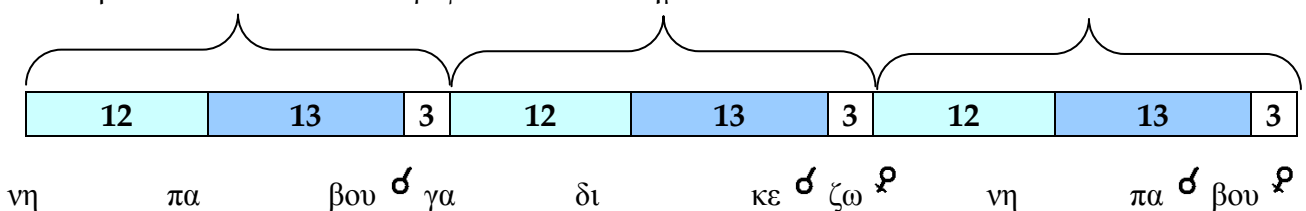
Οι τόνοι μείζων 12 και ελάχιστος 7, μας είναι γνωστοί ως λόγοι ήδη από τον Χρυσάνθο, (μείζων = $\frac{8}{9}$, ελάχιστος $\frac{81}{88}$). Ο υπερμείζων των 14 γραμμών ουσιαστικά είναι η διαφορά: τετράχορδο - (ελάχιστος + ελάχιστος), δηλαδή $\frac{3}{4} : (\frac{81}{88} \cdot \frac{81}{88}) = \frac{1936}{2187}$

Εν κατακλείδι, η πρόταση του Στεφάνου για την κλίμακα του Β' ήχου, διαφυλάττει το ακουστικό ήθος του γένους, δηλαδή την μαλακότητα του χρώματος του Β' ήχου που σχεδόν ακούγεται ως διατονικός. Επίσης, από μαθηματικής πλευράς είναι μια εφαρμόσιμη θεωρία, στο πλαίσιο των ρητών αριθμών. Αφίσταται όμως ολοκληρωτικά από το κατά «διφωνίαν ομοίαν» του Χρυσάνθου.

3.3. Αναθεώρηση της κλίμακας του Γ' Ήχου

3.3.1. Οι απόψεις του Χρυσάνθου για την κλίμακα του Γ' ήχου.

Ο Χρυσάνθος, εξειδικεύει περί του Γ' ήχου βασιζόμενος στα όσα έχει πει ήδη περί εναρμονίου γένους, (βλ. Δ.Δ. κεφ. 2.8., Τα διαστήματα του χρωματικού και του εναρμονίου γένους, σελ.36). Και σχηματίζει την κλίμακα του Γ' ήχου χρησιμοποιώντας τα διαστήματα του μείζονος τόνου (12 γραμμές, λόγος 8/9), του μείζονος του μείζονος (13 γραμμές, λόγος 891/1024) και το τεταρτημόριον (3 γραμμές, λόγος 32/33). Θεωρεί δε ότι ο Γ' ήχος απαρτίζεται από συνημμένα εναρμόνια τετράχορδα του τύπου 12-13-3, βαίνοντας «κατά το τριφωνίαν» σύστημα.



Υπενθυμίζω, αναπαράθώντας τους πίνακες και μέρος των σχολίων του κεφ. Η' του Μ.Θ., τα όσα διευκρινιστικά λέει ο Χρύσανθος για τον «Ζω ύφεσις».

Στην §260 το ενδιαφέρον βρίσκεται στην παρατήρηση ότι ο ζω ύφεση της εναρμόνιας κλίμακας είναι βαρύτερος από της χρωματικής (κατά τριτημόριον [4]).

χρωματική κλίμαξ				ζω			
7	18	3	12	7	18	3	
πα							
13	3	12	12	3	13	12	
εναρμόνιος κλίμαξ				ζω			

Από τα λεγόμενα στις §261 και §335 διαπιστώνουμε ότι ο ζω ύφεση της αμιγούς εναρμονίου κλίμακας είναι κατά μία γραμμή βαρύτερος από αυτόν της κλίμακας του Γ' Ήχου. Και αυτό γιατί στην αμιγή εναρμόνιο κλίμακα φαίνεται να είναι απαιτητή η «δια πέντε» συμφωνία πα-κε και γα-νη και όχι η «δια τεσσάρων» γα-ζω ύφεση, οπότε και το διάστημα γα-ζω ύφεση δεν είναι τέλεια συμφωνία 4^{ης}. Ενώ στην κλίμακα του Γ' Ήχου απαιτητές είναι οι «δια τεσσάρων» συμφωνίες νη-γα και γα-ζω ύφεση, οπότε και το πα-κε διάστημα δεν είναι τέλεια συμφωνία 5^{ης}.

αμιγής εναρμόνιος κλίμαξ πα-Πα από δύο διαζευγμένα ανόμοια τετράχορδα							
πα	βου	γα	δι	κε	ζω	νη	πα
13	3	12	12	3	13	12	
12	13	3	12	13	3		
νη	πα	βου	γα	δι	κε	ζω	

η κλίμαξ του Γ' ήχου από δύο συνημμένα όμοια τετράχορδα
σε σύστημα κατά τριφωνίαν

Και συνοπτικά μπορούμε να πούμε ότι η θεωρία του για τον Γ' Ήχο είναι ότι:

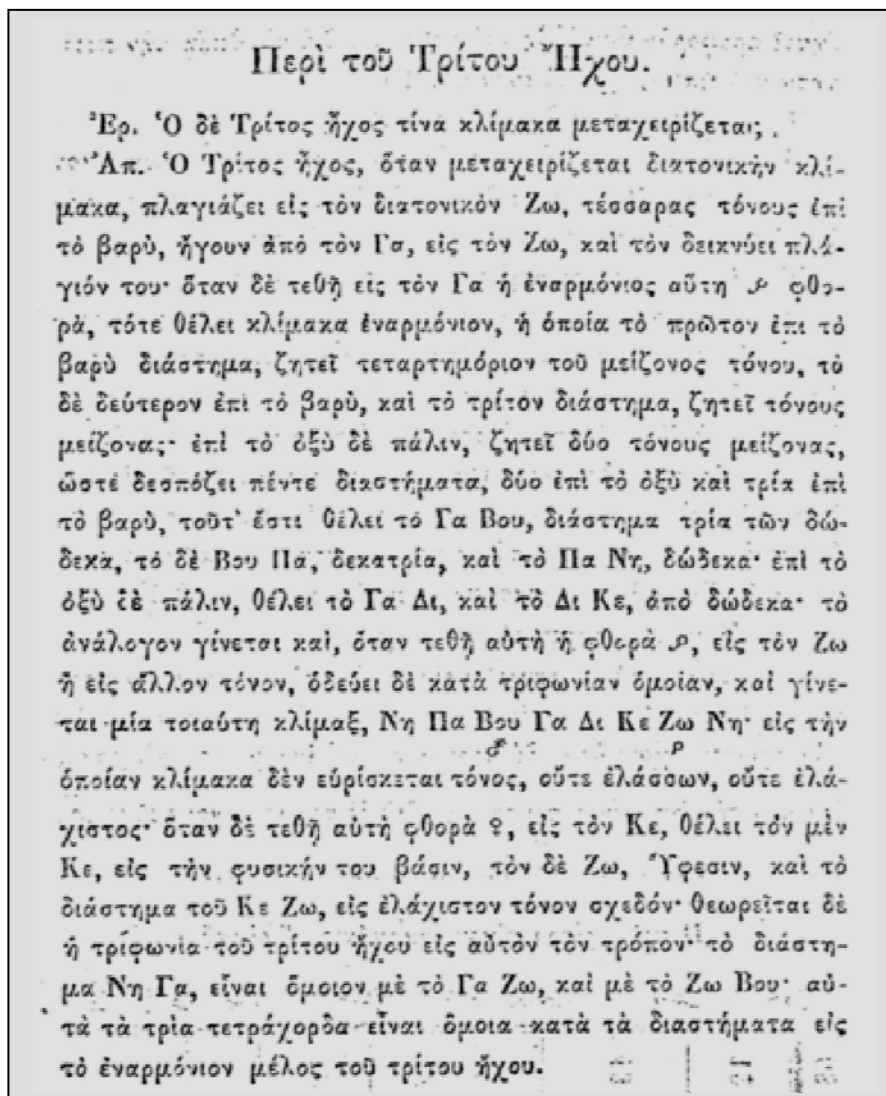
- όταν ο Γ' Ήχος μεσάζει, ή διφωνεί τότε κινείται στην αμιγή εναρμόνιο κλίμακα.
- όταν κινείται «κατά τριφωνίαν» τότε χρησιμοποιεί την κλίμακα των συνημμένων εναρμονιών τετραχόρδων.

Εκείνο που αξίζει να παρατηρηθεί είναι ότι ο Χρύσανθος σε κάθε περίπτωση δεν υπεισάγει άλλο διάστημα στην δομή της κλίμακας του Γ' Ήχου πλην των 12, 13, 3. Η διαφορά όμως, κατά μία γραμμή μεταξύ του ζω της αμιγούς εναρμονίου κλίμακος και του ζω αυτής του κατά τριφωνίαν συστήματος, καθώς και η κατά μία γραμμή υψηλότερη θέση του κε και του άνω πα στην κατά τριφωνίαν κλίμακα, φαίνεται ότι οδήγησε τους Φωκαέα, Στέφανο και Φιλοξένη σε κάποιες αναπροσαρμογές.

3.3.2. Αναθεωρητικές απόψεις της κλίμακας του Γ' Ήχου

3.3.2.1. Οι απόψεις του Φωκαέως και του Στεφάνου για την κλίμακα του Γ' ήχου.

Ο Φωκαεύς και ο Στέφανος διατυπώνουν πανομοιότυπες απόψεις για τον Γ' ήχο:

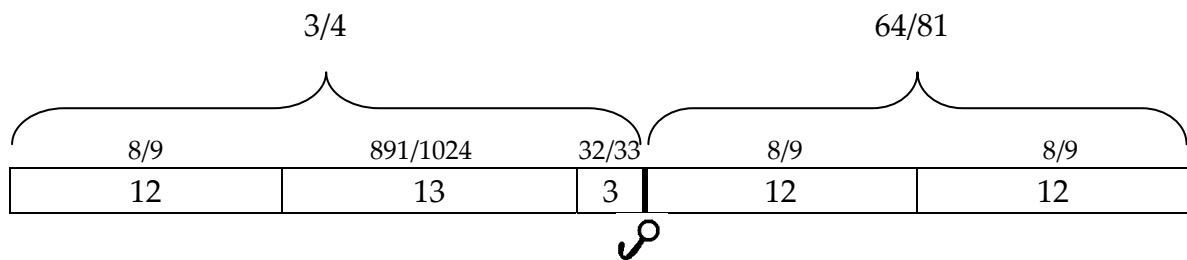


Νη	11	Νη
Ζω	5	Ζω
Κε ρ	12	Κε ρ
Δι	12	Δι
Γα ρ	3	Γα ρ
Βου	13	Βου
Πα	12	Πα
Νη	68	Νη

Ο Στέφανος και ο Φωκαεύς, ουσιαστικά μιλούν για δύο τύπους κλιμάκων του Γ' ήχου. Ωστόσο, παραθέτουν μόνον το διάγραμμα του δεύτερου τύπου. Τις απόψεις τους τις διατυπώνουν πολύ πρακτικά και είναι

εμφανής η πρόθεσή των να περιγράψουν “κάτι” το οποίο αισθάνονται να συμβαίνει στην μουσική πράξη. Αν και γνωρίζουν ότι οι απόψεις των διαφοροποιούνται από αυτές του Χρυσάνθου, αποφεύγουν την συγκριτική παρουσίαση. Θα προσπαθήσω να αναδείξω συγκριτικά τις ομοιότητες και τις διαφορές.

Ο πρώτος τύπος κλίμακας του Γ' ήχου, κατά Στέφανο και Φωκαέα, διαμορφώνεται υπό την επίδραση της φθοράς ρ . Η φθορά αυτή τιθέμενη αποκλειστικά σε φθόγγους-κορυφές τετραχόρδων, επιζητεί «επί το βαρύ» διαστήματα 3-13-12, ενώ «επί το οξύ», διαδοχή δύο μειζόνων τόνων (12-12). Η φθορά αυτή, λοιπόν, «δεσπόζει πέντε διαστήματα», δηλαδή, έχει ένα εύρος επίδρασης, μια “περιοχή” που ορίζεται από τα άκρα μιας πενταφωνίας (διάστημα 6^{ης}). Με επίκεντρο, δηλαδή, τον φθόγγο που τίθεται η φθορά, το οξύ άκρο της περιοχής της βρίσκεται κατά δύο τόνους μείζονες άνω ($8/9 \times 8/9 = 64/81$), ενώ το βαρύ άκρο κατά μία τέλεια τέταρτη κάτω ($3/4$).



Η φθορά ρ , λοιπόν, τιθέμενη στον φθόγγο για διαμορφώνει μιαν περιοχή από το νη μέχρι το κε όπου οι φθόγγοι της πα, βου, γα, δι, κε, έχουν το ίδιο ύψος με τους φθόγγους της «αμιγούς κλίμακας του εναρμονίου γένους πα-Πα» του Χρυσάνθου. Η θέση του νη είναι αδιαμφισβήτητη (θα απέχει κατά μείζονα τόνο κάτω από το πα) είτε θεωρούμενου ως αντιφωνίας του άνω νη της Χρυσάνθειας εναρμονίου κλίμακας πα-Πα, είτε ως μέλος της «κατά τριφωνίαν, εναρμονίου κλίμακας», επίσης του Χρυσάνθου. Το ζω ύφεση πού θα βρίσκεται;

Ο Χρυσάνθος, θεωρώντας ότι ο Γ' ήχος άλλοτε κινείται κατά το δια πέντε (πα-κε), μεσάζοντας (καθοδικά: γα-πα) και διφωνώντας (ανοδικά: γα-κε), και άλλοτε κατά τριφωνίαν, κατά συζευγμένα εναρμόνια τετράχορδα, θεωρεί κατά κάποιον τρόπο τον ζω ύφεση ως προσαρμοζόμενο στην κίνηση του μέλους, κινούμενος κατά ένα κόμμα, συμπαρασύροντας σε αυτήν του την κίνηση και τον υπό κάτω αυτού κε, από τον οποίο σταθερά απέχει κατά τεταρτημόριον 3. Ο Χρυσάνθος, δηλαδή, μιλά για εναλλαγή κλιμάκων, αναλόγως της πορείας του μέλους.

Ο Στέφανος και ο Φωκαεύς, το αυτό φαινόμενο, δηλ. την προσαρμοστική συμπεριφορά του ζω ύφεση, την θεωρούν ως αποτέλεσμα επίδρασης της φθοράς ρ , όταν αυτή τεθεί επί του ζω. Υπ' αυτή την έννοια, όμως, η φθορά είναι εκείνη που βρίσκει τη θέση της σε ήδη προσδιορισμένου

ύψους φθόγγο και όχι βάσει της φθοράς ο φθόγγος βρίσκει το ύψος του. Αντίφαση; Μάλλον, συμβαίνει το εξής: Ο Χρυσανθος, αποφεύγει, όπως έχουμε ξαναπεί, να υπεισάγει στη θεωρία των γενών του το λείμμα και την αποτομή, διότι η θεωρία των γενών του πηγάζει από το διάτονο. Άλλωστε, η διχή διαίρεση του τόνου σε ανόμοια τμήματα δεν επιτρέπεται από την χρήση του ακεραίου 12 ως εκπροσώπου του μείζονος τόνου. Αν ο Χρυσανθος περιελάμβανε στην θεωρία των γενών του το λείμμα, όπως έχω ήδη πει, θα έπρεπε να το ορίσει ως 4, (ώστε $12+12+4 =$ τέλεια τέταρτη 28), άρα την αποτομή θα την όριζε ως 8 (δηλ. μεγαλύτερη του 7 που είναι ο ελάχιστος). Αν πάλι το λείμμα το όριζε ως 5 τότε, αφενός μεν η αποτομή θα συνέπιπτε ως προς το μέγεθος με τον ελάχιστο, πράγμα ολότελα λανθασμένο, αφετέρου δε $12+12+5=29 > 28$, άρα δεν θα μπορούσε να μιλά για τέλεια συμφωνία δια τεσσάρων. Η αναζήτηση συνέπειας για την θεωρητική του στάση, τον οδηγεί στην χρήση δύο τύπων κλιμάκων για το εναρμόνιο γένος και ανάλογη προσαρμογή του ζω ύφεση.

Ο Στέφανος και ο Φωκαεύς, με εμφανέστερο προσανατολισμό προς το εξωτερικό μέλος και την οργανοχρησία, αποφεύγοντας κομψά την σαφή διατύπωση της σταθερότητας ύψους του ζω ύφεση, έμμεσα την υπονοούν και θεωρούν κινούμενο μόνον τον κε, άλλοτε απέχοντας 4 από τον ζω ύφεση (όταν η ρέχει τεθεί στον γα) και άλλοτε απέχοντας 3 (όταν η ρέχει τεθεί στον ζω ύφεση). Το κέρδος είναι ένας δεσμός λιγότερος στην πανδουρίδα. Αλλά, η χρυσάνθεια θεωρητική συνέπεια, με την χρήση του λείμματος (4) από πλευράς Στεφάνου και Φωκαέως, έχει ήδη απολεστεί. Ως μυστήριο, ή μάλλον ως καινοδοξία εμφανίζεται και «η του Γ' ήχου εναρμόνιος κλίμαξ» που παρατίθεται με την μορφή διαγράμματος και στις δύο ΚΡΗΠΙΔΕΣ. Την αναπαράθετω για λόγους ευκολίας:

Ἡ τοῦ Τρίτου ἤχου ἐναρμόνιος Κλίμαξ.									
Νη	Νη	Ξη	Βη	Γη	Δη	Εη	Ση	Ζη	Νη
08	12	13	3	42	12	5	41		

Εδώ αξίζει να σημειωθεί ότι και ο Χρυσανθος στην σελίδα 34 της ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ-1821 παραθέτοντας την εναρμόνιο κλίμακα του Γ' ἤχου, επίσης ορίζει το διάστημα κε-ζω ύφεση στις 5 γραμμές και το ζω ύφεση -νη στις 11.

Στην κλίμακα αυτή, το ύψος των φθόγγων από το νη μέχρι το κε καθορίζεται από την φθορά ρ που έχει τεθεί στο γα. Επί του κε, του ήδη προσδιορισμένου ως προς το ύψος, όπως προείπαμε, από την φθορά ρ, τίθεται η φθορά ρ. Αυτή ζητά τον κε «εις την φυσικήν του βάσιν» και τον ζω να είναι «εν υφέσει», το δε διάστημα κε-ζω ύφεση «εις ελάχιστον τόνον

σχεδόν». Το ανωτέρω διάγραμμα της εναρμονίου κλίμακας του Γ' ήχου, προσδιορίζει το διάστημα κε-ζω ύφεση ως 5. Και ως συνέπεια αυτού το διάστημα ζω ύφεση - νη γίνεται 11. Τι εκπροσωπούν εδώ το 5 και τι το 11; Το 5 εκπροσωπεί το αίσθημα, το μουσικό αίσθημα του Χρυσάνθου, του Στεφάνου και του Φωκαέα που πηγάζει από την μουσική πράξη. Ότι, δηλαδή, το διάστημα κε-ζω ύφεση δεν είναι τεταρτημόριον 3, όταν ο κε είναι στην φυσική του θέση. Τότε, γιατί το κε-ζω ύφεση δεν είναι 4, ώστε το διάστημα γα-ζω ύφεση να διαμορφώνεται από την πορεία $12+12+4=28$, και να είναι τέλεια τριφωνία δια τεσσάρων ;

Μια λογική εξήγηση φαίνεται να είναι ότι ο Χρυσάνθος της Εισαγωγής, ο Στέφανος και ο Φωκαεύς των Κρηπιδών, εννοούν ότι η πορεία του Γ' ήχου από το γα έως το Νη, όταν μετέρχεται την κλίμακα του διαγράμματος τους, είναι πορεία δια πέντε, αποτελούμενη από δύο τρίχορδα συνημμένα (γα-κε + κε-νη). Η συμφωνία γα-ζω ύφεση, σε μία τέτοιας μορφής πορεία, δεν είναι απαιτητή. Ο κε είναι ο ενδιαμέσος πόλος του μέλους, όντας και αυτός δεσπόζων φθόγγος. Το μέλος εκκινώντας από τον γα, αναζητεί τον κε, στέκεται σε αυτόν, κατόπιν αναζητεί τον Νη και επανέρχεται στον κε. Επομένως, ο ζω ύφεση, είναι ο ενδιαμέσος μεταξύ δύο πόλων, του κε και του Νη. Εφόσον ο κε βρίσκεται στην λεγόμενη «φυσικήν του θέσιν» και ο Νη σε αντιφωνία (οκτάβα) με τον κάτω νη, ο ζω ύφεση βρίσκεται σε απόσταση λίγο μεγαλύτερη από αυτήν του λείμματος, αλλά και λίγο μικρότερη από αυτήν του ελαχίστου από τον κε, αποπνέοντας ένα άρωμα έξω πρώτου ήχου και ταυτόχρονα διατηρώντας μια αρκετά στενή σχέση με τον Ζω στον οποίον τίθεται η φθορά ϖ, έτσι ώστε να μην αφίσταται εντελώς και από το άρωμα του εναρμονίου γένους. Όλα αυτά με οδηγούν να υποθέσω ότι ο Στέφανος και ο Φωκαεύς θεωρούν ότι το κε-ζω ύφεση = 5 του διαγράμματός των, εκπροσωπεί ένα διάστημα αποτομής (2048/2187). Εξ αυτού προκύπτει ότι το διάστημα ζω ύφεση - νη = 11 αποδίδει τον λόγο $27/32 : 2048/2187 = 59049/65536$, (βλ. και ΔΔ 147).

Μια άλλη εξήγηση φαίνεται εξίσου πιθανή. Αν θεωρούν ότι η φθορά ϖ τιθέμενη στον κε ζητά το διάστημα κε-ζω ύφεση να είναι λείμμα, τότε κατά την αναζήτηση της απόδοσης μιας διχή άνισης διαίρεσης του 12, που να αποδίδει το λείμμα και την αποτομή, κατέληξαν μοιραία στο 5 για το λείμμα και εξ αυτού στο 7 για την αποτομή, ώστε να ικανοποιείται η σχέση λείμμα + αποτομή = μείζων τόνος ($5+7=12$). Κάτι τέτοιο μοιάζει ορθό κατά μία λογική, γιατί αν είχαν διαλέξει να εκφράσουν το λείμμα με τον 4, τότε η αποτομή θα έπρεπε να είναι 8, άρα μεγαλύτερη του 7, του ελαχίστου τόνου δηλαδή. Το 11 τότε εκφράζει το περίσσευμα της διαφοράς του $243/256$ (κε-ζω ύφεση) από το $27/32$ (κε-νη). Άρα ο 11 εκφράζει, έστω και παραλόγως, τον λόγο $27/32 : 243/256 = 8/9$.

Μια τρίτη και μάλλον η καλύτερη εκδοχή είναι η εξής:

Το κε-ζω ύφεση = 5 να εκπροσωπεί το διατονικό (ευρωπαϊκό) ημιτόνιο $15/16$ και ως εκ τούτου το ζω ύφεση - νη = 11 τον λόγο $27/32 : 15/16 = 9/10$

(τον ευρωπαϊκό ελάσσονα τόνο). Αυτή η εκδοχή είναι η μόνη που δεν διαταράσσει την ιεραρχία μεταξύ των ακεραίων εκπροσώπων των λόγων-διαστημάτων.

Βλέπουμε λοιπόν, ότι ο μεν Χρυσάνθος του Μ.Θ., αποφεύγοντας να εντάξει το λείμμα και την αποτομή στην θεωρία των γενών του, έχει κερδίσει μια φαινομενική συνέπεια στο θεωρητικό του σύστημα, οι δε Στέφανος και Φωκαεύς, αλλά και προηγουμένως ο Χρυσάνθος της ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ-1821, θέλοντας να είναι στις θεωρητικές τους διατυπώσεις πιο κοντά σε αυτό που αισθάνονται ότι συμβαίνει στη μουσική πράξη, πιάνονται στα δίχτυα της μαθηματικής ασυνέπειας που ο ίδιος ο Χρυσάνθος έχει εξυφάνει κατά των προσδιορισμό της έκφρασης των διατονικών τόνων με τους ακεραίους 12, 9, 7. Ο Στέφανος και ο Φωκαεύς, όπως και οι άλλοι θεωρητικοί της προ του 1881 εποχής, αφού είτε επειδή δεν ξέρουν το πώς, είτε δεν τολμούν να αναθεωρήσουν συνολικά τα «μαθηματικά» του Μ.Θ. του Χρυσάνθου, είτε επειδή κρατούν μιαν ελαστική στάση θεωρώντας το ζήτημα δευτερεύον, αυτούποχρεώνονται σε μία συμβατική συμβίωση με αυτά. Και όταν βρίσκονται απέναντι στο πρόβλημα της διασαφήνισης θεωρητικών ζητημάτων ή της συμπλήρωσης θεωρητικών κενών, ή και της αναθεώρησης και διόρθωσης κάποιων απόψεων του Χρυσάνθου, αναπαράγουν νέες ασάφειες και νέα θεωρητικά κενά.

3.3.2.2. Οι απόψεις του Φιλοξένου για την κλίμακα του Γ' ήχου.

Ο Φιλοξένος διατυπώνει τις εξής απόψεις για τον Γ' ήχο:

§ 185. Ὁ Τρίτος ἤχος μεταχειρίζεται κλίμακα ἑναρμόνιον διὰ τῆς ἑναρμονίου ταύτης α φθορᾶς, (ἀτζέμ) ἥτις τιθεμένη ἐπὶ τοῦ Γα, ἢ ἐπὶ τοῦ Ζω, καὶ Βου, ζητεῖ τὸ μὲν πρῶτον ἐπὶ τὸ βαρὺ διάστημα τεταρτημόριον, τὸ δὲ δεύτερον καὶ τρίτον μείζονας. Ἐπὶ δὲ τὸ ὀξύ, ζητεῖ δύο μείζονας τόνους. Ὅταν δὲ τεθῇ ἡ φθορὰ αὕτη ρ ἐπὶ τοῦ Κε, τὸν θέλει ἀκίνητον ἀπὸ τὴν φυσικὴν αὐτοῦ βάσιν· τὸν δὲ Ζω, ὀφείσιν· καὶ τὸ διάστημα Κε, Ζω τριτημόριον τοῦ μείζονος τόνου. Ὅθεν ὑπάγεται τὸ σύστημα αὐτοῦ κατὰ τοὺς ἑναρμονίους τόνους, εἰς τὴν συμφωνίαν διατεσσάρων. Θεωρεῖται τὸ διατεσσάρων ἢ ἡ τριφωνία καθ' ὃν τρόπον φαίνεται εἰς τὸ διάγραμμα τῆς μουσικῆς, καὶ τῆς γενικῆς κλίμακος· δηλ. τὸ Νη Γα, διάστημα εἶν' ὅμοιον μὲ τὸ Γα Ζω, καὶ μὲ τὸ Ζω Βου· καὶ ἐπὶ τὸ ὀξύ, καὶ ἐπὶ τὸ βαρὺ ὡς φαίνεται.

Και απεικονίζει τις απόψεις του στα παρακάτω διαγράμματα:

<p>Η γενική ή φυσική Κλίμαξ της οξύτητος του Γ' ήχου.</p>		<p>Η κατά τριφωνίαν μερική Κλίμαξ του Γ' ήχου.</p>	
Γ	Δ	Β	Α
13	12	12	12
3	3	4	4
12	12	12	12
13	13	12	12
3	3	4	4
12	12	12	12
12	12	12	12

Οι απόψεις του είναι φαινομενικά απολύτως ξεκάθαρες.

Η γενική φυσική Κλίμαξ της οξύτητος του Γ' ήχου (γα-Γα) αποτελεί μέρος ενός 12χορδου, από 3 συνημμένα χρυσάνθεια εναρμόνια τετράχορδα (12-13-3) συν έναν προσλαμβανόμενο τόνο στην βάση:

νη-γα + γα-ζω ύφεση + ζω ύφεση-βου ύφεση + βου ύφεση-γα. Η κλίμακα αυτή συμφωνεί απολύτως με τις απόψεις του Χρυσάνθου για τον Γ' ήχο όταν αυτός κινείται κατά τριφωνίαν.

Η διαφοροποίηση του Φιλοξένους από τον Χρυσάνθο συνοψίζεται στο διάγραμμα της κατά τριφωνίαν μερικής κλίμακος του Γ' ήχου. Θεωρεί, όπως ο ίδιος λέει, ότι όταν τεθεί η φθορά ♀ στον κε που βρίσκεται στην φυσική του βάση τότε ζητά το διάστημα κε-ζω ύφεση να είναι τριτημόριον 4 γραμμών.

Το τριτημόριον εμπλεκόμενο στην αρμονική δομή των τετραχόρδων που συναρμόζουν την εν λόγω κλίμακα, γεννά ένα καινοφανές είδος εναρμονίου τετραχόρδου το απαρτιζόμενο επί το οξύ από δύο μείζονες τόνους και ένα τριτημόριον. Άρα ο Φιλοξένος έμμεσα δηλώνει την ύπαρξη δύο κλάδων στο εναρμόνιο γένος, αντίστοιχων των δύο τύπων τετραχόρδου του κατ' αυτόν εναρμονίου γένους:

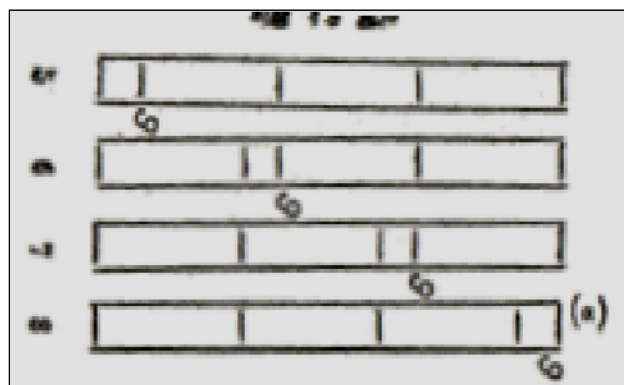
α) 12-13-3, (χρυσάνθειο εναρμόνιο τετράχορδο) και β) 12-12-4 (φιλοξένιο εναρμόνιο τετράχορδο).

Ο Φιλοξένης με την εισήγηση αυτής της άποψης ουσιαστικά αποβάλλει από την περί Γ' ήχου θεωρία την «αμιγή εναρμόνιο κλίμακα πα-Πα» του Χρυσάνθου. Νεωτερίζει ως προς την ύπαρξη των δύο κλάδων κλιμάκων εναρμονίου γένους και ανάγει την παραγωγή των δύο αυτών κλιμάκων στο κατά τριφωνίαν σύστημα.

Το φιλοξένιο εναρμόνιο τετράχορδο, αν και έχει όψη αρμονικώς συνεπή, υποκρύπτει ασάφεια. Ναι μεν δεν διαταράσσει την χρυσάνθεια απαίτηση το τετράχορδο να αποτελείται από 28 τμήματα (και $12+12+4=28$), ωστόσο είναι γνωστό ότι το διάστημα δύο μειζόνων τόνων ($8/9 \times 8/9 = 64/81$) αν αφαιρεθεί από την τέλεια συμφωνία δια τεσσάρων ($3/4$) αφήνει υπόλοιπο λείμμα, ($3/4 : 64/81 = 243/256$). Το λείμμα είναι βεβαίως μεγαλύτερο από το τριτημόριο. Θα μπορούσαμε λοιπόν να δεχτούμε ότι ο Φιλοξένης καταχρηστικά μεταχειρίζεται τον όρο «τριτημόριον», όντας αναγκασμένος να το πράξει μιας και το 4 χωράει ακριβώς τρεις φορές στο 12, αλλά το 4, κατά βάθος, στο φιλοξένιο εναρμόνιο τετράχορδο, μόνον το λείμμα μπορεί να εκπροσωπεί.

3.3.2.3. Οι απόψεις του Αγαθοκλέους για την κλίμακα του Γ' ήχου.

Ο Αγαθοκλής, αποδέχεται ουσιαστικά τη θεωρία του Χρυσάνθου για το εναρμόνιο γένος. Παρά την εμμονή του να εξηγεί τα πάντα στο πλαίσιο του πενταχόρδου-γεννήτορος πάντων των συστημάτων, αυτό δεν κάνει την θεωρία του, από αρμονικής τουλάχιστον πλευράς να είναι ασύμφωνη με του Χρυσάνθου. Θεωρεί ότι υπάρχουν τέσσερις τύποι πενταχόρδων, αναλόγως της θέσεως του τεταρτημορίου κάτωθεν του οποίου πάντα ευρίσκεται ο μείζων του μείζονος (13), (όπου βέβαια στο πρώτο εκ των τεσσάρων πεντάχορδο ο μείζων του μείζονος, προφανώς, θα βρίσκεται στην κορυφή, μιας και το τεταρτημόριο βρίσκεται στη βάση):



και επεξηγεί:

(α) Ἐκ τῶν ἑναρμονίων πεντάχορδων, τὰν ἰσχυρῶς τὸ τεταρτημόριον διδόντων, οἱ λοιποὶ τρεῖς μένους τότε ἀπαρτίζονται μόρια τριάκοντα ἑπτά, οἷαιτις, διανομόμενοι αὐτά, λαμβάνουσιν ἑκαστός ἀπὸ δώδεκα μόρια. Τὸ δὲ πλεονάζον μέρος μεταβιβάζεται εἰς τὸν ἐκ τῶν τεταρτημόριων μείζονα τόνον, ὅστις τότε ἔχει μόρια δεκάτριά, καὶ ἀνορθύεται μείζων τοῦ μείζονος. Διάκρισις δὲ τῶν μορίων δὴν γίνεται.

Αξιοσημείωτο είναι να σταθούμε στην τελική φράση: «Διάκρισις δε ενός μορίου δεν γίνεται». Με τη φράση αυτή είναι σαν να μας λέει: «ο μείζων τόνος (12) και ο μείζων του μείζονος (13) δεν είναι διακριτοί ακουστικώς, άρα είναι ακουστικώς ισοδύναμοι, το 13 υπάρχει για την αριθμητική συνέπεια που θέλει το τέλειο πεντάχορδο να έχει συνολικά 40 τμήματα». Και αν προεκτείνουμε τη σημασία της φράσης αυτής θα μπορούσαμε να οδηγηθούμε στην εξής ομολογία: ένα εναρμόνιο σύστημα ακουστικώς αποτελείται από τόνους μείζονες και το υπόλοιπό τους, που προκύπτει από την αφαίρεσή των από ένα τέλειο σύστημα, επί τω προκειμένω το πεντάχορδο. Το υπόλοιπο αυτό δεν μπορεί παρά να είναι το λείμμα. Ωστόσο, κάτι τέτοιο δεν ομολογείται ευθέως και ο Αγαθοκλής δεν διαταράσσει περισσότερο την διαστηματική θεωρία του Χρυσάνθου.

3.4. Οι περί των φθορών ϝ Ϟ ϙ Ϛ ϛ διευκρινιστικές και αναθεωρητικές απόψεις

3.4.1. Οι απόψεις του Φωκαέως και του Στεφάνου για τις φθορές .

Οι απόψεις του Στεφάνου και του Φωκαέως και επ' αυτού του θέματος είναι ταυτόσημες, διατυπώνονται δε πανομοιότυπα.

Ἡ φθορικὴ Κλίμαξ.

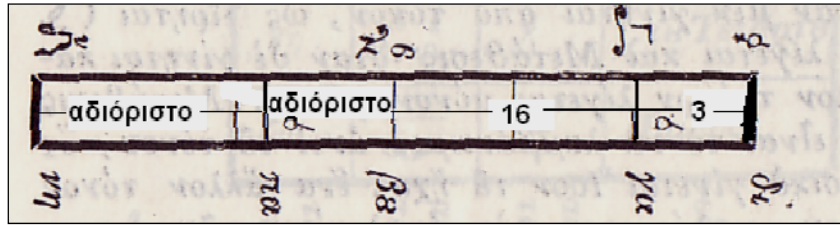
Ἐρ. Ὅλαι αἱ φθοραὶ τοῦ συστήματος δεκατρεῖς μόνον εἶναι ἢ καὶ ἄλλαι ;

Ἀπ. Ἐκτὸς τῶν δεκατριῶν σημείων τῶν φθορῶν, τὰ ὅποια

ἀναφέρονται εἰς τοὺς ὀκτὼ ἤχους, εἶναι καὶ ἄλλα πέντε τὰ ἐξῆς:
 ϝ Ϟ ϙ Ϛ ϛ. Ἐκ τῶν ὁποίων τὸ Ϟ εἶναι χρωματικόν, τὰ δὲ λοιπὰ ἑναρμόνια.

3.4.1.1. Ζυγός -μουσταάρ χ^{σ}

Υπενθυμητικά παραθέτουμε το αναδιαμορφωμένο διάγραμμα του Χρυσάνθου για τον ζυγό-μουσταάρ.



Οι απόψεις των Στεφάνου και Φωκαέα για την φθορά σ δεν αψίστανται από του Χρυσάνθου. Ωστόσο μας δίνουν κάποια παραπάνω στοιχεία:

- Μας παρέχουν πληροφορίες για τα αδιόριστα από τον Χρυσάνθο διαστήματα νη-πα σ και πα σ -βου, ορίζοντάς τα αντιστοίχως σε 16 και 5.
- Επίσης, επειδή κατά την πάγια τακτική των κρηπίδων οι κλίμακες παρουσιάζονται οκτάχορδες, σε αντίθεση με τον Χρυσάνθο που παραδίδει τον ζυγό ως μία κλίμακα-περιοχή πενταχόρδου, ο Στέφανος και ο Φωκαέας παρουσιάζουν την κλίμακα του ζυγού ως οκτάχορδο, συνάπτοντας στο δι επί το οξύ ένα διατονικό τετράχορδο Δ' ήχου.

καὶ τοῦτο μὲν σ ἐναργεῖ ἐπὶ τὸ βαρὺ καὶ δρίζει διαστήματα τέσσαρα· οὖν, εἰς τὸν Δι, θέλει τὸν Γα δίεσιν καὶ τὸν Βου εἰς τὴν φυσικὴν βάσιν τοῦ διατονικοῦ, καὶ πάλιν τὸν Πα δίεσιν καὶ τὸν Νη εἰς τὴν φυσικὴν βάσιν τοῦ ἔχει δὲ ποιότητα τοῦ λεγόμενου ἡγού τοῦ χρωματικοῦ Δι, ἂν δὲ τεθῇ εἰς ἄλλον τόνον, τότε ἐκείνον τὸν τόνον τὸν λέγομεν Δι μὲ τὰ ἴδια διαστήματα, τὰ ὅποια εἶπομεν ἄνωθεν ἀπὸ τὸν Δι· ἐπὶ τὸ οξύ δὲ δεῦθε διατονικῶς κατὰ τὸ ἐξῆς διάγραμμα.

Ἡ φθορικὴ Κλίμαξ τοῦ Δι.

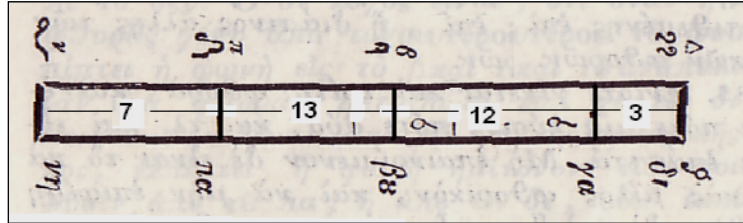
Το διάστημα γα σ -δι είναι τεταρτημόριο 3 (32/33). Το διάστημα βου - γα σ και το διάστημα νη-πα σ ορίζονται ως 16, που όπως έχουμε ήδη δείξει είναι ο λόγος 27/32. Απομένει να εξετάσουμε ποιόν λόγο εκπροσωπεί στο διάστημα πα σ -βου ο ακέραιος 5:

Το διάστημα νη-δι είναι τέλεια $5^{\text{η}}$ 40 κομμάτων (2/3). Άρα έχουμε,

$$2/3 : (27/32 \times 27/32 \times 32/33) = 704/729.$$

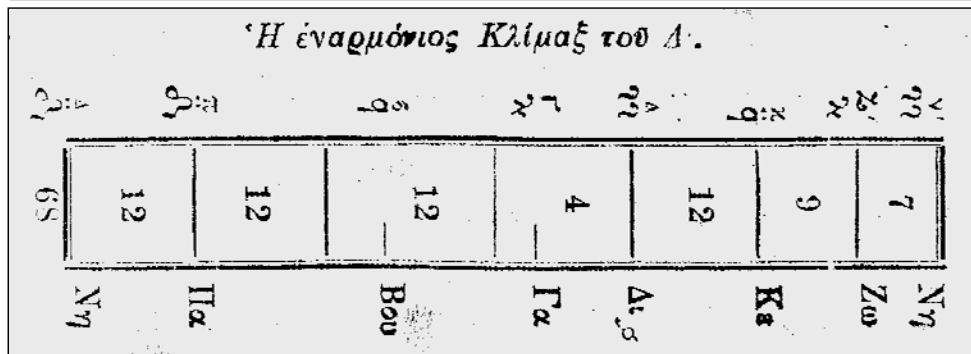
3.4.1.2. Κλιτόν-νισαπούρ ς

Παραθέτω υπενθυμητικά το αντίστοιχο αναδιαμορφωμένο διάγραμμα του Χρυσάνθου για το κλιτόν:



Οι Στέφανος και Φωκαεύς διαφοροποιούνται αρκετά από τις απόψεις του Χρυσάνθου για την φθορά του κλιτού-νισαπούρ, που όπως και τον ζυγό την παρουσιάζουν με την μορφή οκταχόρδου. :

Ἡ δὲ φθορά, τῆς ὁποίας τὸ σημεῖον εἶνε τοῦτο ς, εἰς ὅποιον τόνον ἤθελε τεθεῖ δεικνύει ποιότητα τοῦ ἰαῖα, εἶον τοῦ Γα, ἐνεργεῖ δὲ καὶ αὐτὴ ἐπὶ τὸ βαρὺ καὶ δρίζει διαστήματα τέσσαρα, θέλει δὲ νὰ καταβαίνει τὸν πρῶτον φθόγγον τριτημόριον τοῦ μείζονος τόνου ἡγουν τέσσαρα τῶν δώδεκα, τοὺς δὲ λοιποὺς τρεῖς τόνους μείζοντας ἀπὸ τὸν Δι ἐπὶ τὸ ὀξύ ὁδεύει διατονικῶς, ὡς τὸ παρὸν διάγραμμα.

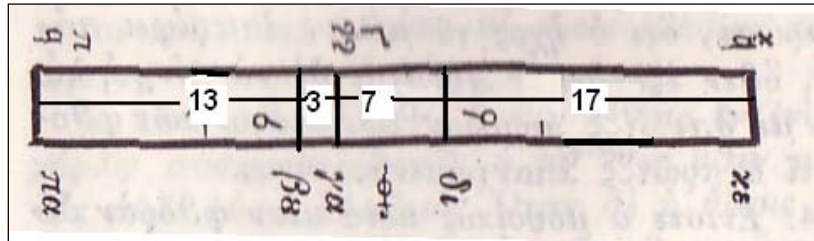


Οι διαφορές είναι οι εξής:

1. Το τετράχορδο πα-δι απαρτίζεται επί το οξύ από δύο μείζονες τόνους (12 γραμμών, 8/9) και ένα τριτημόριο 4 γραμμών το οποίο αναγκαστικά εκπροσωπεί το λείμμα (243/256), ως διαφορά δύο μείζονων τόνων από τέλεια τέταρτη, $3/4 : (8/9 \times 8/9)$.
2. Το διάστημα νη-πα, ενώ στον Χρυσάνθου ως εκ των μαρτυριών εμφανίζεται να είναι ελάχιστος 7 (81/88), εδώ εμφανίζεται ως μείζων τόνος 12. Οπότε ως αποτέλεσμα έχουμε το πεντάχορδο νη-δι να είναι τέλειο (40, 2/3).

3.4.1.3. Σπάθη-χισάφ -Θ-

Παραθέτω υπενθυμητικά το αντίστοιχο αναδιαμορφωμένο διάγραμμα του Χρυσάνθου για την σπάθη:



Πέραν του ότι και αυτής της φθοράς την κλίμακα, οι Στέφανος και Φωκαεύς την διαμορφώνουν σε οκτάχορδο, η βασική διαφορά μεταξύ Χρυσάνθου και των Στεφάνου, Φωκαέως είναι ότι ο μεν Χρυσάνθος μελετά την σπάθη επί του φθόγγου γα, οι δε άλλοι δύο επί του φθόγγου κε. Επειδή στον Χρυσάνθο οι εστώτες φθόγγοι είναι οι πα-γα-κε, ενώ στους Στέφανο και Φωκαέα οι γα-κε-νη παρουσιάζονται διαφορές ως προς το τριημίτονο που βρίσκεται υποκάτω της σπάθης, καθώς και στα υπεράνω αυτής διαστήματα.

Ἡ δὲ φθορά τῆς ὁποίας τὸ σημεῖον εἶναι τοῦτο -Θ-, ἐνεργεῖ ἓνα τόνον ἐπὶ τὸ βαρὺ καὶ ἓνα τόνον ἐπὶ τὸ ὀξύ· οἷον, ὅτιν ἦναι εἰς τὸν φθόγγον τοῦ Κε, θέλει νὰ καταβαίνει τὸν πρῶτον φθόγγον ἡγουν τὸν Δι δίεσιν, τὸν δὲ Γα εἰς τὸν τόπον τοῦ ἐπὶ τὸ ὀξύ δὲ τὸν Ζω ὕφεσιν, τὸν δὲ Νη εἰς τὸν τόπον τοῦ τὰ αὐτὰ διαστήματα φυλάττει, ὅτιν τεθῇ καὶ εἰς τὸν φθόγγον τοῦ Γα, παρομοίως καὶ εἰς ἄλλον.

Ἡ ἐναρμόνιος Κλίμαξ τοῦ Κε.

π	κε	κε	κε	κε	κε	κε
12	11	5	3	21	7	9
πα	νη	ζε	κε	Δι	Γα	Βου

Κοινός τόπος και στον Χρυσάνθο και στους Στέφανο και Φωκαέα είναι ότι επί το βαρὺ η σπάθη δίνει ως πρώτο διάστημα ένα τεταρτημόριο 3 (32/33). Έτσι το διάστημα δι δίεση-κε είναι 3, στην κλίμακα των Στεφάνου Φωκαέα. Επειδή τώρα το διάστημα των εστώτων φθόγγων γα-κε είναι προσδιορισμένο ως δίτονο μειζόνων (12+12=24, $8/9 \times 8/9 = 64/81$), εύλογο είναι ότι αφαιρουμένου από το γα-κε (24) του δι δίεση-κε (3) το αποτέλεσμα θα είναι γα-δι δίεση = 21, όπου το 21 εκπροσωπεί τον λόγο $64/81 : 32/33 = 22/27$.

Τα υπόλοιπα διαστήματα είναι γνωστά:

πα-βου = ελάσσων 9 (11/12), βου-γα = ελάχιστος 7 (81/88), ενώ τα υπεράνω του κε βήματα έχουν εξεταστεί στα περί του Γ' ήχου των Στεφάνου και Φωκαέα και έχουν οριστεί πιθανότερα ως εξής: κε-ζω ύφεση 5 = ευρωπαϊκό ημιτόνιο **15/16**, ζω ύφεση-νη **11** = ευρωπαϊκός ελάσσων **9/10**. Το νη-πα 12 είναι σαφώς τόνος μείζων.

3.4.1.4. Οι εναρμόνιες φθορές ♀ ♂

Αξίζει να διαβάσουμε την κομψά διατυπωμένη υποσημείωση του Στεφάνου για την «παράλειψη» του Χρυσάνθου να συμπεριλάβει τα δύο αυτά σημάδια στις φθορές του, αλλά και την παράλειψη να αναφερθεί στην εναρμόνια κλίμακα του Πλαγίου του Πρώτου :

(α) Σημ. Αὕτη ἡ Κλίμαξ καὶ αἱ δύο φθοραί, εἰς τὸ Μέγα Θεωρητικὸν τοῦ ἀοιδίου καὶ Μουσικοδιδασκάλου Χρυσάνθου, διόλου δὲν

ἀναφαίνεται, οὔτε ἡ Κλίμαξ, ἀλλ' οὔτε αἱ φθοραί, πρῶτον, εἰς τὸ Γ'. βιβλίον Κεφάλαιον Ζ'. ἀναφέρει περὶ ἐναρμονίου γένους, ἔχει πέντε κλίμακας, ἐξ αὐτῶν ὁ πρῶτος εἶναι τοῦ ἐναρμονίου τρίτου ἤχου, εἰς τὸν τόνον τοῦ Γα ἔχει τὴν ἐναρμόνιον φθορὰν τοῦτο ρ καὶ εἰς τὸν Ζω ρ τοῦτο ἀντὶ τούτου ♀. Καὶ εἰς τὸ Δ'. βιβλίον Κεφάλαιον ΙΔ'. Περί Μεταθέσεως ἡ φθορῶν. § 379 λέγει μεταχειρίζομεθα δὲ φθορὰς δέκα ἐξ, ἀντὶ δέκα ὁκτώ παραλίπει αὐτὰ τὰ δύο καὶ εἰς τὴν διαίρεσιν τῶν φθορῶν, λέγει πέντε χρωματικαὶ καὶ τρεῖς ἐναρμόνιοι, ἀντὶ πέντε, ὥστε αὐτὰς τὰς δύο φθορὰς δὲν διαλαμβάνει διόλου ὁμοῦ καὶ τὴν Κλίμακα, καὶ γὰρ μὴ θέλων νὰ ἀποξέψω ὅπως διόλου, ἠθέλησα νὰ φυλάξω τὴν τάξιν τῶν προέμοῦ ἐκδοθέντων Θεωρητικῶν, ἀλλὰ μόνον ἠθέλησα νὰ φέρω μίαν ἀπλὴν παρατήρησιν.

Ο Στέφανος και ο Φωκαεύς συνομολογούν περί των φθορών αυτών και της εναρμονίου κλίμακας του Πλαγίου του Πρώτου:

Αἱ δὲ λοιπαὶ φθοραί, τῶν ὁποίων τὰ σημεῖα εἶναι ταῦτα, ♀ ♂, ἡ μὲν ἐξ αὐτῶν, εἰς ποιεῖν τόνον ἠβελε τεθῇ, ἐνεργεῖ ἓνα καὶ μόνον τόνον ἐπὶ τὸ δξύ, ἡ γυν, ὅταν τεθῇ εἰς τὸν φθόγγον τοῦ Κε, ζητεῖ τὸν φθόγγον τοῦ Ζω ὕψειν, ἡ δὲ ♂, ὅταν τεθῇ εἰς τὸν Γα, θέλει τὸν πρῶτον φθόγγον ἐπὶ τὸ βαρὺ ἡ γυν τὸν Βου δέειν· τὴν αὐτὴν ἐνέργειαν ἔχουσιν, ὅταν τεθῶσι καὶ εἰς ἄλλον φθόγγον ὥς τὸ παρὸν διάγραμμα.

♂	♀	♂	♀	♂	♀	♂	♀
68	11	5	12	12	5	11	12
Πα	Βου	Γα ♂	Δι	Κε ♀	Ζω	Νη	Πζ

Στο παραπάνω κείμενο δίνεται κατ' αρχάς ο ορισμός της λειτουργίας των φθορών ♀ και ⚔. Η ♀ τίθεται συνήθως στον κε και ζητά τον ζω μονίμως σε ύφεση, ενώ η ⚔ τίθεται συνήθως στον γα και ζητά μονίμως τον βου σε δίεση. Οι ίδιες φθορές σε οιονδήποτε φθόγγο και να τεθούν, επιδρούν αναλόγως.

Ενδιαφέρον, όμως, παρουσιάζει το διάγραμμα της εναρμονίου κλίμακας του Πλαγίου του Πρώτου ως προς τα διαστήματα. Είναι χαρακτηριστικό ότι ενώ ο Στέφανος και ο Φωκαεύς ομιλούν περί κλίμακος του εναρμονίου γένους, αφίστανται θαρραλέα από τα περί αυτού του γένους τεταγμένα από πλευράς Χρυσάνθου. Το βασικό χαρακτηριστικό του εναρμονίου γένους κατά Χρυσάνθο είναι η χρήση των διαστημάτων 3, 13 και 12. Η κλίμακα όμως του διαγράμματος βασίζεται στα ήδη εξετασμένα διαστήματα 5, 11 και 12. Η αισθητική εμπειρία της συγχρόνου μουσικής πράξης των Στεφάνου και Φωκαέα, τους οδηγεί να αποδεχτούν θεωρητικώς την ύπαρξη ενός “μαλακότερου” κλάδου του εναρμονίου γένους, κλάδος ο οποίος φαίνεται ιδιαίτερα συγγενής με τον ευρωπαϊκό φυσικό ελάσσονα. Εφόσον ήδη έδειξα ότι το 5 εκπροσωπεί το ευρωπαϊκό ημίτονο 15/16 και το 11 τον ευρωπαϊκό ελάσσονα, η κλίμακα που έχουμε μπροστά μοιάζει πολύ στην φυσική λα ελάσσονα (αν δεχτούμε την αντιστοιχία του Χρυσάνθου πα=λα).

Η δομή της εναρμονίου αυτής κλίμακας του Πλαγίου του Πρώτου είναι:
 $9/10 \times 15/16 \times 8/9 \times 8/9 \times 15/16 \times 9/10 \times 8/9$.

3.5.1. Οι απόψεις του Φιλοξένους για τις φθορές.

Ο Κυριάκος Φιλοξένος σε ότι αφορά στα σημάδια ♀ ⚔ περιορίζεται να αναφερθεί στην §145 στις ερμηνείες των κλιμάκων του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου και να τις κατατάξει στις λεγόμενες γενικές υφέσεις και διέσεις. Ως προς την ♀, την λειτουργία και τις επιπτώσεις της στην δομή της κλίμακας του Γ' ήχου, αναφερθήκαμε ήδη, (βλ. ΔΔ 3.3.2.2., σελ. 73). Σε ό, τι αφορά στις φθορές ζυγός, σπάθη, κλιτόν, κατά πρώτον ο Φιλοξένος τις κατατάσσει, τις μεν σπάθη και κλιτόν στο εναρμόνιο γένος, τον δε ζυγό στο χρωματικό:

§ 280. Ἐκτὸς τῶν ὅσων ἀναφέραμεν φθορῶν τῶν ὀκτῶ ἤχων, εἶναι καὶ ἄλλα 3 σημεῖα· ὧν τὰ μὲν —θ,σ, ἀνάγονται εἰς τὸ ἐναρμόνιον γένος· τὸ δὲ ρ', εἰς τὸ χρωματικόν.

3.5.1.1. Ζυγός -μουσταάρ $\chi\sigma$ Στην ίδια παράγραφο (§ 280) συνεχίζει:

Καὶ ἡ μὲν $\chi\sigma$, τοῦ Μουσταάρ, φύσει τίθεται ἐπὶ τοῦ Δι, καὶ φέρει ποιότητα τοῦ λεγαλῶ, ἥτις ἀφορῶσα ἐπὶ τὸ βαρὺ ζητεῖ τὸν μὲν Γα δίσιν, τὸν δὲ Βου εἰς τὸν τόπον του, τὸν δὲ Πα δίσιν, καὶ τὸν Νη ἀκίνητον· καὶ εἰς ὅποιον τόνον τεθῇ ἐκεῖνος ὁ φθόγγος φθέγγεται διὰ τοῦ Δι, μὲ τὴν ποιότητα τοῦ λεγαλῶ· ὅθεν ἐξουσιάζει τόνους 4, καὶ χορδὰς 5.

Ορίζει ως περιοχή επίδρασης του ζυγού ένα πεντάχορδο (νη-δι). Παραθέτει δε ένα διάγραμμα της κλίμακας του σε οκτάχορδο σύστημα (νη-Νη):

Κλίμαξ τοῦ Μουσταάρ.							
α_κ		χ_α		α_κ		χ_α	
17	4	16	3	12	9	7	
β_γ	\int	π	χ_α	\int	γ	χ_α	β_γ

Τα διαστήματα της περιοχής δι-Νη είναι εκτός της περιοχής επίδρασης της φθοράς και ανήκουν στο διατονικό γένος.

Από τα διαστήματα της περιοχής νη-δι το μόνον χρυσάνθειο είναι το διάστημα $\beta_\gamma - \chi_\alpha$ (τεταρτημόριον, 3 μόρια, λόγος 32/33). Τα υπόλοιπα ευρίσκονται επαγωγικώς, δεδομένου ότι ο Φιλοξένης ήδη έχει πει ότι ο βου και ο νη είναι «εις τον τόπον τους», στις γνωστές διατονικές τους θέσεις, όπως άλλωστε και ο δι. Άρα το διάστημα νη-βου είναι 17+4=12+9=21 (8/9×11/12=22/27) και το διάστημα βου-δι 16+3=7+12=19 (81/88×8/9=9/11). Οπότε:

- $\beta_\gamma - \chi_\alpha = 9/11 : 32/33 = 27/32$
- Μεταξύ νη και βου δεν υπάρχει κάποιο γνωστό χρυσάνθειο διάστημα. Όμως ήδη έχουμε δει ότι ο Φιλοξένης έμμεσα ορίζει τον 4 ως λείμμα, δηλ. 243/256 (βλ. ΔΔ 3.3.2.2., σελ. 73). Άρα, κατ' αυτήν την λογική, το διάστημα νη-πα (17) θα είναι 22/27 : 243/256 = 5632/6561.

3.5.1.2. Σπάθη-χισάρ —Θ—

§ 281. Ἡ δὲ ἐναρμόνιος αὕτη —Θ—, τοῦ Χιγισάρ, φύσει τίθεται εἰς τὸν Κε, καὶ φέρει ποιότητα τοῦ κέαλες· καὶ ἐνεργεῖ μετὰ τὴν βάσιν τοῦ ἑνα τόνον ἐπὶ τὸ ὀξύ, καὶ ἑνα ἐπὶ τὸ βαρὺ καὶ τὸν μὲν ἐπὶ τὸ ὀξύ ζητεῖ ὕφεισιν, τὸν δὲ ἐπὶ τὸ βαρὺ δέεισιν· καὶ εἰς ὅποιον ἄλλον τόνον τεθεῖ,

ἐκεῖνος ὁ φθόγγος φθέγγεται διὰ τοῦ Κε, μὲ τὴν ποιότητα τοῦ κέαλες, καὶ φυλάττει τὰ αὐτὰ διαστήματα. Ὅθεν ἐξουσιάζει τόνους 2, καὶ χορδὰς 3.

Κλίμαξ τοῦ Χισάρ.

			α	β		
9	7	21	8	4	12	12
βα	χ ^α	β ^γ	δ ^α	ε ^β	στ ^α	ζ ^β

Στη θεώρηση του Φιλοξένους η σπάθη τιθέμενη σε ένα φθόγγο επιδρά στον αμέσως ανώτερό του και στον αμέσως κατώτερό του, «ἐξουσιάζει τόνους 2 και χορδὰς 3». Τιθέμενη στον κε διαμορφώνει το διάστημα κε-ζω σε 4 (λείμμα 243/256). Ὅθεν, το τετράχορδο κε-πα έχει όψη φιλοξένιου εναρμονίου γένους αποτελούμενο από λείμμα και δύο μείζονες τόνους.

Το πεντάχορδο πα-κε, αρχικώς με διατονική μορφή, δια της επιδράσεως της σπάθης, αλλάζει μόνον ως προς την θέση που παίρνει ο δι οξυνόμενος.

Τα διαστήματα πα-βου και βου-γα παραμένουν διατονικά, το διάστημα δι-κε γίνεται χρυσάνθειο τεταρτημόριο 3 (32/33), και το διάστημα γα-δι τριημίτονο 21 προσδιοριζόμενο ως διαφορά διτόνου μειζόνων τόνων και τεταρτημορίου:

γα-κε (δίτονο μειζόνων)=12+12=24, $8/9 \times 8/9 = 64/81$. Άρα το δι-κε (21) είναι ο λόγος: $64/81 : 32/33 = 22/27$, όσον δηλαδή και το άθροισμα μείζονος και ελάσσονος.

3.5.1.3. Κλιτόν-νισαπούρ —Ϻ—

§ 282. Ἡ δὲ ἐναρμόνιος αὕτη Ϻ, τοῦ Νισαπούρ, φύσει τίθεται εἰς τὸν Δι, καὶ φέρει ποιότητα τοῦ γα^α· ἀφορῶσα δὲ ἐπὶ τὸ βαρὺ ζητεῖ τὸν μὲν Γα δέεισιν, ἀπὸ τεταρτημόριον, τὸν δὲ Βου δέεισιν ἀπὸ μείζονα σχεδόν· καὶ τὸν Πα μείζονα, καὶ τὸν Νη εἰς τὸν τόπον του· οἱ δὲ ἐπὶ τὸ ὀξύ τόνοι μένουσιν ἀκίνητοι· καὶ εἰς ὅποιον ἄλλον τόνον

τεθῆ, ἐκεῖνος ὁ φθόγγος φθέγγεται διὰ τοῦ Δι, μέ τὴν ποιότητα τοῦ Ἰαῖα, καὶ φυλάττει τὰ αὐτὰ διαστήματα. Ὅθεν ἐξουσιάζει τόνους 4, καὶ χορδὰς 5.

Κλίμαξ τοῦ Νισαπούρ.

ο	α	α ₄	β			
12	14	11	3	12	9	7
ῥ ²	ῥ ³	ῥ ⁴	ῥ ⁵	ῥ ⁶	ῥ ⁷	ῥ ⁸

Το κλιτόν, κατά τον Φιλοξένη τίθεται σε κορυφή πενταχόρδου «εξουσιάζοντάς» το. Τιθέμενο στον δι επιδρά στη δομή του πενταχόρδου νη-δι. Ως εκ τούτου το τετράχορδο δι-Νη του διαγράμματος της οκταχόρδου νη-Νη που παραθέτει ο Φιλοξένης, στην εξεταζόμενη § 282 για το κλιτόν, παραμένει ανέπαφο στην διατονική του μορφή.

Το κλιτόν στο πεντάχορδο επιρροής του, αφήνει ανέπαφους στο ύψος τους τούς δύο χαμηλότερους φθόγγους (νη και πα) και το μεταξύ τους διάστημα είναι αυτό του διατονικού πενταχόρδου (μείζων τόνος 12). Το οξύτερο διάστημα του πενταχόρδου γα-δι γίνεται χρυσάνθειο τεταρτημόριο 3 (32/33). Προκύπτουν δε δύο νέα διαστήματα μεταξύ πα και γα: πα-βου 14 και βου-γα 11. Τα διαστήματα 14 και 11 τα έχουμε ξανασυναντήσει στους προβληματισμούς του Φωκαέως και του Στεφάνου, το μεν 14 για τον Β' Ήχο, το δε 11, τόσο στις αναθεωρήσεις των για την εναρμόνιο κλίμακα του Γ' ήχου, όσο και για την εναρμόνιο κλίμακα του Πλαγίου του Α'. Ο Φιλοξένης για μεν τον Β' Ήχο έχει ταχθεί απολύτως με τις απόψεις του Χρυσάνθου, άρα ο 14 δεν έχει θέση στη θεωρία του γι' αυτόν τον Ήχο, για δε τον Γ' ήχο έχει παραθέσει την δική του άποψη, που ήδη εξετάσαμε, η οποία δεν περιλαμβάνει το διάστημα 11. Είναι αξιοπερίεργο το γεγονός ότι ενώ θα μπορούσε να ορίσει το διάστημα $\tilde{\eta}-\tilde{\lambda}$ είτε ως 12 (για να είναι σύμφωνος με αυτά που υποστήριξε ο ίδιος για το εναρμόνιο γένος) είτε, έστω, ως 13 (ώστε να συμφωνεί με τον Χρυσάνθο) προτιμά αναιτιολόγητα το 14 και 11. Και έστω ότι τον 11 τον εντάσσει στο σύστημα μιας φθοράς εναρμονίου γένους, όπως ρητά υποστηρίζει, δανειζόμενός τον από την θεωρία του Στεφάνου και του Φωκαέως για την εναρμόνια κλίμακα του πλ Α' . Ο 14, όμως, είναι παντελώς εκτός εναρμονίου γένους, ως ανήκων στο χρωματικό. Μία εξήγηση που θα μπορούσε να δοθεί είναι ότι για κάποιους εντελώς μυστηριώδεις λόγους ο Φιλοξένης αποφασίζει να μην υστερεί των Φωκαέως και Στεφάνου στην ποικιλία των διαστημάτων. Και εφόσον οι μόνοι τόνοι που δεν έχουν ενταχθεί στα διαγράμματά του είναι ο 14 και ο 11 αποφασίζει να τους δώσει μία θέση στο θεωρητικό του στο όχι και τόσο ζωτικής σημασίας διάγραμμα του νισαμπούρ, το τελευταίο στη σειρά

διάγραμμα κλίμακας που παραθέτει στο θεωρητικό του. Για να μην αδικούμε, όμως, τις προθέσεις του Φιλοξένους, οφείλουμε να προσεγγίσουμε το ζήτημα του νισαμπούρ και από μίαν άλλη πλευρά. Παρατηρούμε στην μουσική πράξη των ημερών μας πολλούς ψάλτες οι οποίοι ερμηνεύοντας φράσεις κλιτού, οι οποίες αρχόμενες εκ του δι δεν κατεβαίνουν χαμηλότερα του βου, τότε εκτελούν τον βου σε διάστημα μικρότερο του μείζονος τόνου από τον γα. Δεν αποκλείεται λοιπόν αυτός ο κλάδος της μουσικής πράξης να αποτυπώνεται στο διάγραμμα του Φιλοξένους με το να ορίζεται το βου-γα ως 11.

Όπως και να έχει, ο ορισμός των 14 και 11 στο νισαμπούρ του Φιλοξένους δεν είναι χωρίς προβλήματα. Το 14, όπως παρουσιάζεται στην θεωρία του Β' ήχου του Στεφάνου βρίσκεται σε διαφορετικό περιβάλλον και ορίζεται με αρμονικότητα ως 1936/2187. Στο τετράχορδο όμως πα-δι του φιλοξένιου νισαμπούρ, δεδομένου ότι ο γα-δι είναι 3, άρα το πα-γα 25 θα είναι $3/4 : 32/33 = 99/128$, εάν δεχθούμε το πα-βου 14 να εκφράζει τον λόγο 1936/2187, τότε ο 11 θα είναι ο λόγος $99/128 : 1936/2187 = 19683/22528$, μακράν του 9/10 που έχει ευρεθεί να είναι ο 11 στο υποκεφάλαιο 3.3.2.1. Οι απόψεις του Φωκαέως και του Στεφάνου για την κλίμακα του Γ' ήχου, (ΔΔ σελ. 69). Εάν πάλι ο 11 θεωρηθεί ως 9/10, τότε ο 14 υπολογίζεται ως διαφορά του τεταρτημορίου συν τον 11 από το διάστημα της τέλει 4^{ης}, δηλαδή $3/4 : (32/33 \times 9/10) = 55/64$, αφιστάμενο του 1936/2187 που έχει βρεθεί να είναι ο 14 στο χρωματικό γένος του Β' ήχου του Στεφάνου. Συνεπώς, θα πρέπει να αποδεχτούμε ότι ο Φιλοξένος με τον τρόπο που εμφανίζει τα διαστήματα 11 και 14 δεν αποκτά συνάφεια με τον Στέφανο.

3.6. Σύνοψη

3.6.1. Τα βηματικά διαστήματα συνολικά.

Από την μέχρι τώρα μελέτη μας έχει προκύψει ένα, τρόπον τινά, "υπερσύνολο" βηματικών διαστημάτων, τα οποία μετέχουν στην κατασκευή συστημάτων (τριχόρδων, τετραχόρδων, πενταχόρδων, οκταχόρδων κλπ). Στο υπερσύνολο αυτό συμπεριλαμβάνονται το σύνολο των βηματικών διαστημάτων τα οποία χρησιμοποιεί ο Χρυσάνθος, καθώς και το σύνολο αυτών που έχουν προκύψει από τις αναθεωρητικές απόψεις των επιγόνων του περί της δομής των γενών, των κλιμάκων και των φθορών. Τα δύο αυτά σύνολα τέμνονται και η τομή τους περιέχει σχεδόν όλα τα βηματικά διαστήματα της χρυσάνθειας θεωρίας, ενώ το σύνολο των βηματικών διαστημάτων των επιγόνων θεωρητικών συγγραφέων περιλαμβάνει διάφορα υποσύνολα διαμορφούμενα από τις ιδιαίτερες

απόψεις κάθε επιγόνου. Όλα αυτά συνοψίζονται στον παρακάτω πίνακα, ο οποίος έχει την εξής διάρθρωση:

Η 1^η στήλη περιλαμβάνει τους ακεραίους εκπρόσωπους των διαστημάτων, κατά το πώς για κάθε διάστημα αυτό έχει εκτιμηθεί από τους θεωρητικούς σε γραμμές (= μόρια).

Η 2^η στήλη αντίστοιχα περιλαμβάνει τους λόγους που εκφράζουν κάθε διάστημα ως μήκος χορδής¹¹, όπως αυτοί αντιστοιχούνται με τους ακεραίους εκπροσώπους των της πρώτης στήλης.

Η 3^η στήλη περιλαμβάνει τους δεκαδικούς που αντιπροσωπεύουν το μέγεθος κάθε διαστήματος, αν αυτά θεωρηθούν από την ίδια βάση, και το οποίο προκύπτει ως πηλίκο της διαίρεσης του παρονομαστή με τον αριθμητή των εξ αριστερών αντίστοιχων λόγων.

Η 4^η στήλη περιλαμβάνει τα μεγέθη της 3^{ης} στήλης προσεγγιστικά εκπεφρασμένα σε cents (κάθε cent ως γνωστόν αντιστοιχεί σε $2^{1/1200}$), δηλαδή σε ένα τμήμα της οκτάβας συγκεκριμένης σε 1200 τμήματα.)

Οι εν συνεχεία στήλες αντιστοιχούν σε κάθε έναν από τους θεωρητικούς που εξετάσαμε: η 5^η στον Χρυσάνθο, η 6^η στον Φωκαέα, η 7^η στον Στέφανο, η 8^η στον Αγαθοκλή και η 9^η στον Φιλοξένη. Ανάλογα με το αν κάποιος θεωρητικός έχει χρησιμοποιήσει στην θεωρία του κάποιο διάστημα, τότε αυτό σημειώνεται με x, ενώ με (x) σημειώνονται εκείνα τα διαστήματα, τα οποία έχουν μεν αναφερθεί έμμεσα ή άμεσα στην θεωρία κάθε συγγραφέα, ωστόσο όμως είτε συνειδητά δεν χρησιμοποιούνται, είτε παρότι οι ίδιοι αναφέρουν ότι τα χρησιμοποιούν, έχουμε αποδείξει ότι κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει. Χάριν ευκολίας έχουν επιχρωματιστεί οι γραμμές με τα διαστήματα της χρυσάνθειας θεωρίας.

¹¹ Υπενθυμίζεται ότι οι λόγοι που εκφράζουν διαστήματα ως μήκη χορδής είναι ίσοι ή μικρότεροι του 1/1. Αν αντιστρέψουμε τους όρους του κλάσματος τότε έχουμε το μέγεθος του διαστήματος σε σχέση με δεδομένη συχνότητα που εκπροσωπείται πάλι από τον αριθμό 1/1. Χρειάζεται προσοχή κατά την ανάγνωση συσχετισμών όπως «ο μείζων τόνος (8/9) είναι μεγαλύτερος του ελάσσονος (11/12)». Διότι αριθμητικώς το 8/9 είναι μικρότερο του 11/12, και ως μήκος τα 8/9 του όλου μιας χορδής είναι μικρότερο των 11/12. Όμως, παλλόμενα τα 8/9 μιας χορδής εκφέρουν φθόγγο υψηλότερο από τα 11/12, και βέβαια τόσο τα 8/9 όσο και τα 11/12 εκφέρουν υψηλότερο φθόγγο από το όλον (1/1) της χορδής. Και έτσι συνηθίζεται να λέμε ότι «το διάστημα 8/9 είναι μεγαλύτερο από το 11/12».

Πίνακας 6

γραμμές	λόγοι	μέγεθος	cents	Χρ.	Φκ.	Στ.	Αγ.	Φλ.
3	32/33	1,03125	53	x	x	x	x	x
4	24/25	1,041666667	71	(x)	(x)	(x)	(x)	(x)
4	243/256	1,053497942	90		x	x		x
5	704/729	1,035511364	60		(x)	(x)		
5	15/16	1,066666667	112		x	x		
5	2048/2187	1,067871094	114		(x)	(x)		
5	59049/65536	1,109857915	180		(x)	(x)		
6	121/128	1,05785124	97	(x)	(x)	(x)	(x)	(x)
6	1024/1089	1,063476563	107	x	x	x	x	x
7	81/88	1,086419753	143	x	x	x	x	x
8	60/64 = 15/16	1,066666667	112				(x)	
8	54/60 = 27/30	1,111111111	182				(x)	
9	11/12	1,090909091	151	x	x	x	x	x
11	9/10	1,111111111	182		x	x		
11	19683/22628	1,149621501	241					x
12	8/9	1,125	204	x	x	x	x	x
13	891/1024	1,149270483	241	x	x	x	x	x
14	1936/2187	1,12964876	211			x		
14	55/64	1,163636364	262					x
16	27/32	1,185185185	294	x			x	x
17	5632/6561	1,164950284	264	x				x
18	121/144	1,190082645	301	x	x	x	x	x
21	22/27	1,227272727	354		x	x		

Ο συνοπτικός αυτός πίνακας μας δίνει ανάγλυφη την εικόνα των ανακολουθιών που έχουν προκύψει από την ατελή μαθηματική οργάνωση της θεωρίας του Χρυσάνθου, η οποία δεν ανασκευάστηκε διόλου από τους επιγόνους του. Έτσι, έχουμε το φαινόμενο ακέραιοι ίσοι (γραμμές) να αντιπροσωπεύουν άνισους λόγους, ή ένας λόγος που έχει οριστεί να εκπροσωπείται από έναν ακέραιο μικρότερο από τον ακέραιο εκπρόσωπο ενός άλλου διαστήματος, να είναι στην ουσία ο λόγος αυτός μικρότερος από τον άλλο. Για παράδειγμα, ο ακέραιος 4 βρίσκεται να αντιπροσωπεύει τόσο το 24/25 όσο και το λείμμα 243/256. Ο ακέραιος 17 εκπροσωπεί τον λόγο 5632/6561 ο οποίος μετρούμενος σε *cents* βρίσκεται μικρότερος από τον λόγο 27/32 ο οποίος ωστόσο αντιπροσωπεύεται από τον ακέραιο 16.

Οφείλουμε να ομολογήσουμε ότι τα διαστήματα που ο Χρυσάνθος έχει χρησιμοποιήσει, αν εξαιρεθεί αυτό που εκπροσωπεί ο ακέραιος 17,

βρίσκονται σε σωστή τάξη μεγέθους¹². Ωστόσο, δεν θα πρέπει να ξεχνάμε ότι οι 68 γραμμές δεν είναι σύστημα συγκερασμού της 8^{ας} σε 68 ακουστικώς ίσα μέρη, και ότι κάθε γραμμή δεν αντιστοιχεί, στο $\sqrt[68]{2}$, (Δ.Δ. 2.5.2.4, σελ. 27).

Αναλυτικά μπορούμε να παρατηρήσουμε τα εξής:

3.6.1.1. Ο ακέραιος 3 εκπροσωπεί αδιαμφισβήτητα τον λόγο 32/33, το τριτημόριον, και χρησιμοποιείται τόσο από τον Χρυσάνθο, όσο και από τους επιγόνους του.

3.6.1.2. Ο ακέραιος 4 εκπροσωπεί δύο διαστήματα: το τριτημόριο 24/25 και το πυθαγορικό λείμμα 243/256. Παρότι κοινός στην ορολογία των θεωρητικών ο όρος *τριτημόριον*, αποδεικνύεται ότι αυτό που χρησιμοποιείται στις δομές των κλιμάκων τους είναι το *λείμμα*. Κλίμακες και υποσυστήματα κλιμάκων με χρήση του λείμματος συναντάμε στους Φωκαέα, Στέφανο και Φιλοξένη, κατά την διαπραγμάτευση του Γ' ήχου.

3.6.1.3. Ο ακέραιος 5 εμπλεκόμενος σε διάφορες δομές, αναλόγως, μπορεί να θεωρηθεί εκπρόσωπος τεσσάρων διαφορετικών λόγων. Δείξαμε ότι τείνει περισσότερο στο να εκπροσωπεί το ημίτονο 15/16 της λεγόμενης ευρωπαϊκής φυσικής κλίμακας και λιγότερο την αποτομή 2048/2187. Ως μεγέθη τόσο το ευρωπαϊκό ημίτονο όσο και η αποτομή είναι λίγο μεγαλύτερα από το λείμμα. Υπ' αυτήν την έννοια ο 5 μοιάζει λογικός εκφραστής τους. Δεδομένου όμως ότι *λείμμα* + *αποτομή* = *μείζων τόνος* ($243/256 * 2048/2187 = 8/9$), το γεγονός ότι $4+5=9$ και όχι 12, καθιστά τον 5 ως αφερέγγυο στην γενικότερη χρήση του. Ασφαλέστερη είναι η χρήση του αν τον θεωρήσουμε εκπρόσωπο του ευρωπαϊκού ημιτόνου. Διότι ευρωπαϊκό ημίτονο (5) + ευρωπαϊκός ελάσσων τόνος (11) = διατονικό τριημίτονο ($15/16 * 9/10 = 27/32$) και $5+11=16$. Αντίθετα, ο 5 αν θεωρηθεί ως εκπρόσωπος 704/729 (=60 cents), έχουμε το φαινόμενο να εκπροσωπείται με το 5 ένα διάστημα κατά πολύ μικρότερο τόσο του τριτημορίου (71 cents), όσο και του λείμματος (90 cents) που εκπροσωπούνται με τον ακέραιο 4. Επίσης, αν ο 5 θεωρηθεί ως εκπρόσωπος του 59049/65536 (του τουρκικού ελάσσονος τόνου = 180 cents που θα εξετάσουμε διεξοδικά στο 5^ο Κεφάλαιο) τότε έχουμε το φαινόμενο να εκπροσωπείται δια του 5 ένα διάστημα κατά πολύ μεγαλύτερο ακόμα και από τον χρυσάνθειο ελάχιστο 81/88 (143 cents), αλλά και τον χρυσάνθειο ελάσσονα 11/12 (151

¹² “Ζήτημα τάξης” προκύπτει όταν ακέραιοι εκπρόσωποι λόγων τιθέμενοι κατά σειράν μεγέθους βρίσκονται αναντίστοιχοι με τα διαστήματα-λόγους που εκπροσωπούν, όταν και αυτά τεθούν κατά σειράν μεγέθους. Πχ. θέτουμε κατά σειρά μεγέθους τα εξής δύο διαστήματα 5632/ 6561 και 27/ 32. Ο ακέραιος εκπρόσωπος του πρώτου είναι ο 17 και του δεύτερου ο 16. Αν τεθούν οι ακέραιοι αυτοί κατά τάξη μεγέθους, η σειρά θα πρέπει να είναι 16, 17. Αυτή όμως η “κατά τάξη μεγέθους” διαδοχή είναι αναντίστοιχη με αυτήν των διαστημάτων τα οποία εκπροσωπούν.

cents), τέλος δε, φτάνει να εγγίζει το μέγεθος του ευρωπαϊκού ελάσσονα 9/10 (182 cents).

3.6.1.4. Ο ακέραιος 6 εκπροσωπεί το «*ήμισυ του μείζονος*». Το ήμισυ του μείζονος εντός του τετραχόρδου του πλ. Β' Ήχου έχει βρεθεί ως 1024/1089 και μαζί με το συμπληρωματικό του και μικρότερό του 121/128 μας δίνουν ένα μείζονα τόνο (χωρισμένο άνισα στα δύο: $1024/1089 * 121/128 = 8/9$). Έτσι, ο 6 δυνάμει εκπροσωπεί αυτά τα δύο άνισα τμήματα. Ο Χρύσανθος και οι επίγονοι χρησιμοποιούν μόνον τον 1024/1089 (=107 cents) στις διάφορες δομές. Κατ' αυτόν τον τρόπο όμως, ο 6 βρίσκεται να εκπροσωπεί ένα διάστημα μικρότερο σε μέγεθος από τρία διαστήματα που εκπροσωπεί ο 5: το ευρωπαϊκό ημίτονο 15/16 (112 cents), την αποτομή 2048/2187 (114 cents) και τον τουρκικό ελάσσονα 59049/65536 (180 cents).

3.6.1.5. Ο ακέραιος 7 εκπροσωπεί τον ελάχιστο, κοινό σε χρήση από όλους τους θεωρητικούς. Εξετάσαμε ήδη τον προβληματικό συσχετισμό του με τον ακέραιο 5. Κατά τα άλλα δεν δημιουργεί προβλήματα τάξης σε σχέση με τα υπόλοιπα διαστήματα.

3.6.1.6. Ο ακέραιος 8 απαντάται μόνον στον Φιλοξένη. Όπως έχουμε δείξει, κατ' ουσίαν ο Φιλοξένης δεν τον χρησιμοποιεί ως εκπρόσωπο λόγου, αλλά ως εκπρόσωπο του αρρήτου $(27/32)^{1/2}$. Υπό κάθε άλλη έννοια η χρήση του θα καθίστατο προβληματική, καθότι ο 8 βρίσκεται να εκπροσωπεί είτε το ευρωπαϊκό ημίτονο 15/16, το οποίο επίσης εκπροσωπείται από τον 5, είτε το διάστημα του ευρωπαϊκού ελάσσονα, το οποίο εκπροσωπείται και από τον 11.

3.6.1.7. Ο ακέραιος 9 εκπροσωπεί για όλους τους θεωρητικούς τον ελάσσονα 11/12. Πέραν των προαναφερθέντων προβληματικών συσχετισμών του με τον 5 και τον 8, εντάσσεται ομαλά στα συστήματα, χωρίς να δημιουργεί προβλήματα τάξης.

3.6.1.8. Ο ακέραιος 11 εκπροσωπεί κυρίως τον ευρωπαϊκό ελάσσονα. Αν και αναφέρεται από τον Χρύσανθο, ωστόσο δεν εντάσσεται στα συστήματά του. Απαντάται συστηματικά στον Φωκαέα και στον Στέφανο, και ήδη αναφερθήκαμε στον προβληματικό συσχετισμό του με τον 5 και τον 8. Στον Φιλοξένη, ο 11 απαντώμενος μόνον στην δομή του κλιτού (νισαμπούρ) εκπροσωπώντας τον λόγο 19683/22628 (241 cents) βρίσκεται να είναι μεγαλύτερος και από αυτόν τον μείζονα τόνο 8/9 (204 cents), και κατά μέγιστη προσέγγιση ίσος με τον 13 που εκπροσωπεί τον 891/1024 (241 cents), κάτι που φαίνεται και είναι οξύμωρο.

3.6.1.9. Ο ακέραιος 12 εκπροσωπεί αδιαμφισβήτητα για όλους τους θεωρητικούς τον μείζονα τόνο 8/9 (204 cents), ο οποίος εντάσσεται ομαλά σε όλα τα συστήματα και στην τάξη των διαστημάτων. Ο προβληματικός συσχετισμός του φιλοξένιου 11 με τον 12 έχει ήδη καταδειχθεί.

3.6.1.10. Ο ακέραιος 13 εκπροσωπεί τον «μείζονα του μείζονος» που αποδείξαμε ότι είναι ο 891/1024, και χρησιμοποιείται από όλους τους θεωρητικούς. Η ένταξή του στην τάξη των διαστημάτων είναι ομαλή και

μόνη ανακολουθία προκαλεί ο συσχετισμός του φιλοξένιου 11 με αυτόν. Ο προβληματικός συσχετισμός του 14 με τον 13 θα εξεταστεί αμέσως πιο κάτω.

3.6.1.11. Ο ακέραιος 14 έρχεται ως εισήγηση του Στεφάνου για να επιλύσει ζητήματα αρτιότητας της κλίμακας του Β' Ήχου. Στην δομή του τετραχόρδου του Β' Ήχου κατά τον Στέφανο $7+14+7 = 28$ εμφανίζεται τόσο με απλή αριθμητική, όσο και με συσχετισμό λόγων $81/88 * 1936/2187 * 81/88 = 3/4$, να εντάσσεται ομαλά στο όλο σύστημα. Ωστόσο, ο 14 του Στεφάνου με μέγεθος 211 cents αποδεικνύεται μικρότερος του 13 με μέγεθος 241 cents. Ακόμα περισσότερο «ανέντακτος» αποδεικνύεται ο 14 ως εκπρόσωπος του φιλοξένιου 55/64 στη δομή του κλιτού (νισαμπούρ). Στην περίπτωση αυτή, το μέγεθός του 262 cents βρίσκεται ακόμα μεγαλύτερο από αυτό του 13 (241 cents) και τείνει να ταυτιστεί με τον 17 που εκπροσωπεί το 5632/6561 (264 cents).

3.6.1.12. Ο ακέραιος 16 εκπροσωπεί τον 27/32, το διατονικό ή και ευρωπαϊκό τριημίτονο, εντάσσεται σε συστήματα φθορών του Χρυσάνθου, του Αγαθοκλέους και του Φιλοξένους και δεν εμπλέκεται σε ζητήματα τάξης, πέραν αυτού που θα δειχτεί αμέσως πιο κάτω.

3.6.1.13. Ο ακέραιος 17 εκπροσωπεί τον 5632/6561 και απαντάται στην δομή του ζυγού (μουσταάρ) αρχικά στον Χρυσάνθο και κατόπιν στον Φιλοξένη. Το μέγεθός του που αντιστοιχεί σε 264 cents βρίσκεται μικρότερο από του 27/32 (294 cents) το οποίο εκπροσωπείται από τον 16.

3.6.1.14. Ο ακέραιος 18 εκπροσωπεί το χρωματικό τριημίτονο 121/144 (301 cents) και εντάσσεται βασικά στη δομή του πλ. Β' ήχου. Απαντάται σε όλους τους θεωρητικούς και δεν εμπλέκεται σε ανακόλουθα ζητήματα τάξης.

3.6.1.15. Ο ακέραιος 21 απαντάται μόνον στον Φωκαέα και τον Στέφανο εντός της δομής της σπάθης και δεν εμπλέκεται σε ανακόλουθα ζητήματα τάξης.

3.6.2 Συμπέρασμα:

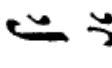
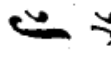

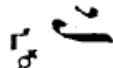
Η ελλιπής μαθηματική βάση του Χρυσάνθου δεν ανασκευάστηκε από τους επιγόνους του. Ως εκ τούτου η δι' ακεραίων αντιπροσώπευση του μεγέθους των διαστημάτων-λόγων, επειδή δεν έχει πραγματοποιηθεί επί τη βάσει ενός μαθηματικώς ορθού υπολογισμού, αποδεικνύεται ανεπαρκής στο να αποδώσει ολοκληρωμένη εικόνα των συστημάτων και των υψών μέσω των διαγραμμάτων που εμπεριέχονται στο σύνολο των θεωρητικών συγγραμμάτων τα οποία βασίζονται στην υποδιαίρεση της οκτάβας σε 68 τμήματα – γραμμές.

3.7 Ο Δροβιανίτης, ο Μαυροϊώαννου και οι ιδιάζουσες απόψεις τους.

3.7.1. Οι απόψεις του Μαργαρίτη Δροβιανίτη.

Ο Δροβιανίτης δεν αμφισβητεί την διαίρεση της οκτάβας σε 68 τμήματα, ούτε την χρυσάνθεια άποψη για το μέγεθος των τριών τόνων. Ωστόσο, λίγο πριν από τον Στέφανο, διατυπώνει την άποψη ότι ο Β΄ ήχος χρησιμοποιεί τετράχορδα με δομή 7 – 14 – 7, απαρτιζόμενα δηλαδή από δύο ελαχίστους και έναν υπερμείζονα. Επίσης, διαφοροποιούμενος πλήρως από όλους τους θεωρητικούς, εκφράζει την άποψη ότι το χρωματικό γένος είναι ενιαίο, δηλαδή τόσο ο Β΄ όσο και ο πλάγιος του Β΄ χρησιμοποιούν την ίδια δομή τετραχόρδου. Η επιχειρηματολογία του είναι η εξής:

α) Η εντύπωση διαστηματικής διαφοράς μεταξύ των δύο Ήχων εδράζεται στην εκφορά του μέλους των (Δροβιανίτου Θεωρητική §163, σελ. 95 και 96).

<p>μόνον τοῦτο τὸ ἐξῆς: προφέροντες τὸ τετράχορδον τοῦτο</p> <p>Δ , ἢ τοῦτο ,</p> <p>ἐκφωνοῦσι τὸν Γα φθόγγον, καὶ τὸν Νη με̇ τὸσον ἀδύνατον καὶ</p>
<p>ἐκλειυμένην καὶ ἅμα σιωπηλὴν φωνήν, ὥστε μόλις ἀκούονται·</p> <p>ἔπειτα δὲ καταβαίνοντες εἰς τὸν Βου καὶ εἰς τὸν Ζω, τούναντίον ἐκ</p> <p>φωνοῦσιν αὐτοὺς με̇ τὸσον ἔντονον καὶ ζωηράν φωνήν, ὥστε ἀκού-</p> <p>ονται ὑπὲρ τὸ δέον θροντωδέστεροι (α)· προφέροντες δὲ τὸ τετρά-</p> <p>χορδον τοῦ Δευτέρου τοῦτου , ἢ τοῦτο</p> <p>, ἐκφωνοῦσιν ὅλους τοὺς φθόγγους με̇ πολ-</p> <p>λὴν μαλακότητα (β)· καὶ ταῦτα πράττοντες, πιστεύουσι καὶ κα-</p> <p>ταπειθουσι καὶ τοὺς ἄλλους νὰ δοξάζωσι καὶ νὰ συνομολογῶσιν</p> <p>ὅτι τὰ χρωματικὰ διαστήματα τῶν δύο τούτων ἤχων ἔχουσι με-</p> <p>γάλην διαφοράν.</p>

β) Το επόμενο επιχείρημα του είναι ρητορικό: εφόσον το διατονικό γένος έχει ομοιογένεια διαστημάτων γιατί να μην έχει και το χρωματικό (§ 164). Στην ίδια παράγραφο διατυπώνει και τα επόμενα επιχειρήματά του.

γ) Διερωτάται γιατί οι αρχαίοι μουσικοί δεν παρέδωσαν δύο χρωματικά γένη και γιατί επίσης δεν διαχώρισαν την παραλλαγή των δύο χρωματικών Ήχων, αλλά τους παραλλάγιζαν με τους ίδιους φθόγγους: νεανές και νενανώ.

δ) Διερωτάται επίσης για πιο λόγο να είναι διαδεδομένη η εναλλαξιμότητα (ο λεγόμενος και «αλληλοδανεισμός») των χρωματικών Ήχων, έτσι ώστε στα περισσότερα ειρμολογικά και παπαδικά μέλη αλλά

και ενδιαμέσως τα στιχηραρικά του Β' Ήχου να οδεύουν με το μέλος του πλ. Β', ενώ αντιστοίχως τα ειρμολογικά του πλ. Β' να οδεύουν με το μέλος του Β' Ήχου.

ε) Τέλος διερωτάται πώς το ίδιο χρωματικό μέλος με βάση τον πα, όταν ψαλλεί με απλή μετατόνιση από τον δι (και αντιστρόφως), ακούγεται πανομοιότυπα.

Η άποψη του Δροβιανίτη για το ενιαίο του χρωματικού γένους δεν ακολουθείται από κανέναν μεταγενέστερο θεωρητικό. Έως και σήμερα η θεωρία της εκκλησιαστικής μας μουσικής θέλει δύο κλάδους στο χρωματικό γένος, μεταξύ των οποίων ισχύει μεν ο αλληλοδανεισμός, αλλά οι δύο κλάδοι ξεχωρίζουν ως προς το μέγεθος του υπερμείζονος τόνου τον οποίο μετέρχονται και κατά συνέπεια και ως προς το μέγεθος των διαστημάτων που βρίσκονται στα άκρα του τετραχόρδου των. Όμως, όπως θα δούμε διεξοδικότερα στο Κεφάλαιο 5 *"Περί διαστημάτων, υψών και γενών στην Τουρκική Θεωρία"* της παρούσας εργασίας, οι Τούρκοι θεωρητικοί από τον Rauf Yekta και μετά, παραδέχονται ότι το χρωματικό γένος είναι ενιαίο, καθώς επίσης και ότι στα άκρα του τετραχόρδου του βρίσκονται ισομεγέθη διαστήματα, ίσα με την πυθαγορική αποτομή. Οι λόγοι που οι Τούρκοι θεωρητικοί προσανατολίστηκαν σε αυτήν την κατεύθυνση εδράζονται, όπως θα δούμε, στον τρόπο διαίρεσης της οκτάβας, αλλά και στο είδος των διαστημάτων που συνολικώς έχουν αποδεχτεί στα γένη τους ύστερα από μια μακρόχρονη σειρά αναπροσαρμογών κατά την ταξινόμηση της φθογγικής ύλης των Μακαμιών.

Θέλοντας να κατανοήσουμε την αιτία που οδηγεί τον Δροβιανίτη στην τρόπο τινά αιρετική άποψή του σε σχέση με τους άλλους εκκλησιαστικούς θεωρητικούς, θα πρέπει να δώσουμε βάρος στο πρώτο επιχείρημά του, αυτό της εκφοράς. Ουσιαστικά, με αυτό το επιχείρημα ο Δροβιανίτης προσπαθεί να περιγράψει αυτό που συμβαίνει στην ψαλτική πράξη, λόγω της διαφορετικής φρασεολογίας που μετέρχονται ο Β' και ο πλ. Β'. Ο Β' Ήχος βαίνοντας κατά διφωνίες, έχει δεσπόζοντες φθόγγους που απέχουν κατά διάστημα 3^{ης}, οπότε με ευλάβεια τηρεί τις αποστάσεις μεταξύ βάσεως και κορυφής κάθε 3^{ης}. Ο πλ. Β' από την άλλη, κυρίως τριφωνεί, έχει δεσπόζοντες δηλαδή στα άκρα των τετραχόρδων του, οπότε η III βαθμίδα του τετραχόρδου του ρέπει προς μία ελκτική όξυνση προς την IV βαθμίδα. Ο Δροβιανίτης αυτήν την ελκτική όξυνση, δεν την θεωρεί ως συστηματική, αλλά ως επεισοδιακή. Θεωρεί λοιπόν το χρωματικό γένος ως ενιαίο, το οποίο εκ της εκφοράς του μέλους των δύο Ήχων του παρουσιάζει διαφοροποιήσεις. Ο Χρύσανθος και οι υπόλοιποι θεωρητικοί, έως και σήμερα, θεωρούν ότι η διαφοροποίηση αυτή είναι συστηματική και παραδέχονται ότι το χρωματικό γένος έχει δύο κλάδους.

Ο Δροβιανίτης πλην αυτής της «αιρετικής» απόψεως εισηγείται και μια σειρά απόψεων περί της λειτουργίας των υφεσοδιέσεων και της χρήσεως των φθορών, που ουσιαστικά καταλήγουν στην άρνηση της ύπαρξης εναρμονίου γένους. Στο Κεφάλαιο ΣΤ' του Θεωρητικού του (σελ. 45) *Περί υφέσεως και διέσεως*, θεωρεί ότι οι μεταβολές που επιφέρει η ύφεση είναι να ελαττώνει τον μεν μείζονα τόνο κατά 5 γραμμές, τον δε ελάσσονα κατά 2, και να τους καθιστά αμφότερους ελαχίστους. Το αντίστροφο κάνει η δίεση. Άρα τόσο η δίεση όσο και η ύφεση καθιστούν κατά 2 και κατά 5 τους τόνους, οξύτερους ή βαρύτερους αντιστοίχως. Διά της διέσεως 5 γραμμών μάλιστα, μεταβάλλεται ο ελάσσων σε υπερμείζονα 14 γραμμών.

Το σύνολο των διαστημάτων τα οποία εμπλέκονται στις δομές των κλιμάκων όλων των γενών, κατά τον Δροβιανίτη είναι ο μείζων τόνος (12), ο ελάσσων (9), ο ελάχιστος (7) και ο υπερμείζων του χρωματικού γένους (14), (βλ. Δροβιανίτη *Θεωρητική* τα Κεφάλαια ΣΤ' έως και ΙΘ'). Τα διαστήματα αυτά είναι πλήρως διερευνημένα ως προς το μέγεθος και τους λόγους που εκπροσωπούν, κατά την μελέτη μας που προηγήθηκε. Οπότε οι απόψεις του Δροβιανίτη δεν θα μας απασχολήσουν επιπλέον σε αυτή μας την εργασία.

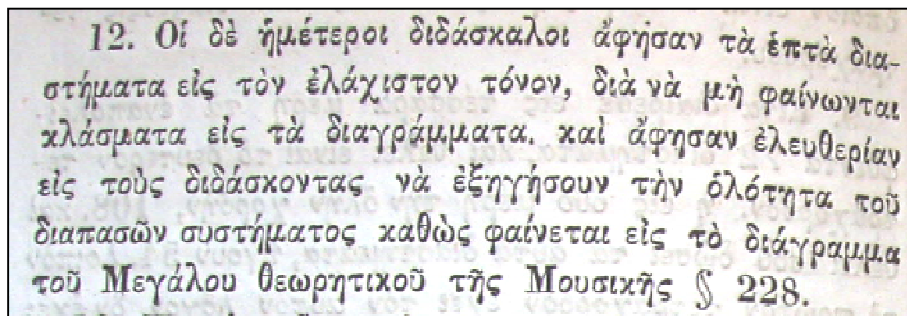
3.7.2 Οι απόψεις του Κωνσταντίνου Μαυροϊωάννου για το μέγεθος του ελαχίστου τόνου, την διαίρεση της οκτάβας και της δομής του Β' και πλ. Β' Ήχου.

Ο Μαυροϊωάννου, σε αντίθεση με το επιθετικό ύφος του Δροβιανίτου, προσπαθεί με συνεσταλμένο τρόπο, αφενός να αναδείξει τις μαθηματικές αβλεψίες του Χρυσάνθου, αφετέρου να μην θίξει την παιδαγωγική αξία της Νέας Μεθόδου. Στις παραγράφους 4 έως και 11 του *Οργάνου* του, με άρτιους μαθηματικούς υπολογισμούς καταλήγει στον ορθό προσδιορισμό του ελαχίστου σε $8\frac{13}{22}$ και εξ αυτού καταλήγει ότι το τετράχορδο έχει μέγεθος $29\frac{13}{22}$. Εξ αυτού οδηγείται στην πρόταση να θεωρηθεί η οκτάβα ότι απαρτίζεται όχι από 68, αλλά ακριβώς από $71\frac{2}{11}$ γραμμές – τμήματα.

Θεωρεί, όπως και ο Χρυσάνθος το όλον της χορδής διαιρεμένο σε 108 ίσα τμήματα (γραμμές). Κατά τους δύο πρώτους μαθηματικούς υπολογισμούς, για τον μείζονα τόνο και τον ελάσσονα ακολουθεί τον Χρυσάνθο, ο οποίος Χρυσάνθος όπως είδαμε ως προς τον υπολογισμό των δύο αυτών τόνων ακολουθεί ορθό μαθηματικό δρόμο: α) Ο μείζων τόνος $8/9$, μετρούμενος από της βάσεως της χορδής (το υπαγώγιον του ζυγού) έχοντας λείψανον $1/9$ κατέχει 12 τμήματα. β) Ο ελάσσων τόνος $11/12$, μετρούμενος επί του μήκους της χορδής από το τέλος του λειψάνου του μείζονος προς το υπαγώγιον του ζυγού ($108 - 12 = 96$), έχοντας λείψανον $1/12$ κατέχει $96 : 12 = 8$ τμήματα. Το λείψανον του ελάσσονος αν

υπολογιστεί από την βάση της χορδής $(108 * 8) : 96$ ισούται με 9 τμήματα. Άρα ο ελάσσων αντιστοιχεί σε 9 τμήματα. Από εδώ και εξής ο Μαυροϊωάννου με ορθά μαθηματικά δεν επαναλαμβάνει το σφάλμα του Χρυσάνθου. Υπολογίζει το λείψανον του ελαχίστου κατ' αρχάς ως διαφορά του αθροίσματος των διαδοχικών λειψάνων μείζονος και ελάσσονος $(12 + 8 = 20)$ από το λείψανον της τέλει $4^{\text{ης}}$ $(108 : 4 = 27)$, και λαμβάνει αποτέλεσμα $27 - 20 = 7$, όπως και ο Χρυσάνθος. Όμως, ο Μαυροϊωάννου προχωρά και στο επόμενο αναγκαίο μαθηματικώς βήμα, να μεταφέρει τον υπολογισμό του ελαχίστου από την βάση της χορδής. Έτσι, ο ελάχιστος μετρούμενος από την βάση της χορδής κατέχει $(108 * 7) : 108 - 20 = 8\frac{13}{22}$, ή 8,590909 τμήματα. Άρα το τετράχορδο έχει $12 + 9 + 8\frac{13}{22} = 29\frac{13}{22}$ τμήματα και η οκτάβα $(2 * 29\frac{13}{22}) + 12 = 71\frac{2}{11}$ τμήματα.

Και ιδού στη συνέχεια, στην §12 πώς γίνεται ανεκτικός στην εσφαλμένη περί του ελάσσονος τόνου διδακτική εμμονή των παλαιότερων θεωρητικών:



Εν συνεχείᾳ για την δομὴ του Β' ἤχου λέει τα εξής:

α) Ανακοινώνει ὅτι ἔχει ἀπὸ 10ετίας (1841) ἀποδείξει ὅτι ἡ κλίμακα τοῦ Β' ἤχου δὲν ἐκτείνεται σε 64 τμήματα, ὅπως λέει ὁ Χρυσάνθος, ἀλλὰ σε 68 (Μαυροϊωάννου, ΟΡΓΑΝΟΝ, §13 σελ. 4).

β) Ὁ Β' ἤχος βαίνοντας σύμφωνα με τὸν Χρυσάνθο κατὰ «διφωνίαν ὁμοίαν», (δηλαδή με συναφές τριχόρδων ἀπαρτιζομένων ἀπὸ ελάχιστο καὶ μείζονα), δὲν ἐκτελεῖ χρωματικό γένος ἀλλὰ σαφέστατα διατονικό, (Μαυροϊωάννου, ΟΡΓΑΝΟΝ, §14, σελ. 4, 5).

γ) Ἡ κλίμακα τοῦ Β' ἤχου σύμφωνα με τὶς παρατηρήσεις τοῦ δὲν βαίνει κατὰ διφωνίαν ὁμοίαν, ἀλλὰ ἀπαρτίζεται ἀπὸ δύο ὅμοια τετράχορδα διαζευγμένα, ὅπου καθένα τοὺς ἔχει δομὴ $6 - 15 - 8\frac{13}{22}$, ἀπαρτίζεται δηλαδή ἀπὸ ἡμισυ τοῦ μείζονος τόνου (6), υπερμείζονα (15) καὶ ελάχιστο, (Μαυροϊωάννου, ΟΡΓΑΝΟΝ, §15 καὶ 16, σελ. 5, 6).

Με εἰδικὴ παραπομπή στην ἴδια σελίδα ἐπεξηγεῖ τὴν περί ἡμιτονίου θεώρησή του: Παράγει κάθε ἡμιτόνιο γεωμετρικά με διαίρεση ἀκριβῶς στα 2 τοῦ λειψάνου κάθε τόνου. Αὐτός ὁ πρακτικός τρόπος ἐφαρμόζεται κατὰ τὸν Μαυροϊωάννου γιὰ νὰ ἀποφύγει τὴν ἐμπλοκή τοῦ με

λεπτομερείς υπολογισμούς δια μαθηματικών λόγων: «πρέπει ο τόνος να διαιρείται με τον διαβήτην εις τα ίδια διαστήματα, τα υπάρχοντα αναμεταξύ του τόνου εκάστου γένους, δια να μη πέσωμεν εις αναλογίας και κλάσματα εις έκαστον τόνον».

Η μέθοδος αυτή της διαίρεσης του μείζονος τόνου δίνει μαθηματικώς τους λόγους $(108 - 6) / 108 = 102/108 = 17/18$ και $8/9 : 17/18 = 16/17$. Πρόκειται φυσικά, για έναν απλό τρόπο εφαρμογής της γνωστής μας διδύμιας μεθόδου διαίρεσης των διαστημάτων (βλ. ΔΔ σελ. 43, υποσημείωση 7), και ο Μαυροϊωάννου προτείνει να εφαρμόζεται σε κάθε είδους παραγωγή ημιτονίου, τριτημορίου και τεταρτημορίου. Τοιουτοτρόπως τα 6 τμήματα (το ήμισυ του μείζονος τόνου) αντιστοιχούν στον λόγο 17/18. Δεδομένου ότι ο ελάχιστος αντιστοιχεί στον γνωστό μας λόγο 81/88, συνάγεται ότι ο υπερμείζων 15 αντιστοιχεί στον λόγο $3/4 : (17/18 * 81/88) = 44/51$. Την μέθοδο αυτή της γεωμετρικής διαίρεσης των διαστημάτων θα την απαντήσουμε επίσης στο Κεφάλαιο 12 της παρούσας διατριβής, και συγκεκριμένα στην ενότητα 12.2 *Τι είδε ο Ducoudray στο ταμπόρ του Βιολάκη*.

Ο Μαυροϊωάννου (ΟΡΓΑΝΟΝ, §17-18, σελ. 7) επεκτείνει τις κριτικές παρατηρήσεις του και τις προτάσεις του για τον πλ. Β' Ήχο. Αμφισβητεί το Μ.Θ. και την Κρηπίδα του Φωκαέως, ως προς την δομή του τετραχόρδου του πλ. Β' Ήχου. Έχοντας ήδη βρει το πραγματικό μέγεθος του ελαχίστου, γνωρίζοντας ότι υπολείπεται μόλις κατά $9/22$ ενός τμήματος-γραμμής του ελάσσονος, ισχυρίζεται ότι «επειδή απεδείξαμεν, ότι ο ελάχιστος τόνος είναι σχεδόν τόνος ελάσσων» ο ελάχιστος δεν πρέπει να εντάσσεται στη δομή του τετραχόρδου του πλ. Β'. Το διάστημα μεταξύ I και II βαθμίδας πρέπει να είναι ημιτόνιο 6 τμημάτων, (§17). Δεδομένου ότι το κορυφαίο διάστημα είναι 3 (τεταρτημόριο) – εδώ συμφωνεί με τον Χρυσάνθο – τότε το ενδιάμεσο διάστημα είναι ένας υπερμείζων $20\frac{13}{22}$ (§18). Εδώ έχουμε να παρατηρήσουμε τα εξής. Με τον τρόπο γεωμετρικής διαίρεσης των διαστημάτων του Μαυροϊωάννου, όπως ο ίδιος ορίζει στην υποσημείωση της σελίδας 6 του Οργάνου, το τριτημόριο πρέπει να είναι $26/27$ και το τεταρτημόριο $35/36$. Ο υπολογισμός του τεταρτημορίου έχει προκύψει από την γεωμετρική σε ίσα τμήματα διαίρεση του λειψάνου $1/18$ όπου το πρώτο τμήμα της διαίρεσης κατά σειρά από την βάση της χορδής (υπαγώγιο του ζυγού) αντιστοιχεί ως λείψανο στον λόγο $1/36$. Το $35/36$ αν αντιστοιχηθεί με τον ακέραιο 3 (τρεις γραμμές – τμήματα) παράγεται το εξής ζήτημα: Ο $35/36$ ορθώς μεν να αντιστοιχείται με τις 3 γραμμές ως παράγωγο της διδύμιας διαίρεσης του $17/18$, αλλά ως διαφορά του ελάσσονος από τον μείζονα ($12 - 9 = 3$) ο 3 αντιστοιχείται στον λόγο $8/9 : 11/12 = 32/33$. Και ο μεν $32/33$ μπορεί όπως ήδη έχουμε δει να ενταχθεί

ομαλά στα τετράχορδα συστήματα στα οποία εμπλέκεται το τεταρτημόριο, κάτι που δεν μπορεί να συμβεί με τον 35/36, εφόσον δεν προκύπτει ως διαφορά διαστημάτων που εμπλέκονται στα συστήματα, αλλά ως αποτέλεσμα μιας εύκολης πρακτικής μεθόδου διαίρεσης μεμονωμένων μηκών, χάριν και διδακτικής ευκολίας.

Η μέθοδος λοιπόν του Μαυροϊωάννου διασφαλίζει μεν ένα πρακτικό τρόπο διαίρεσης των διαστημάτων, αλλά δεν διασφαλίζει οικονομία συστηματικής οργάνωσης. Διότι, πχ η εύκολη άνιση διαίρεση του μείζονος τόνου σε λόγους 16/17 και 17/18 που ήδη εξετάσαμε, δεν παράγει διάστημα το οποίο να μπορεί να ενταχθεί σε ένα βασικό γένος όπως το τετράχορδο του σκληρού διατόνου στο οποίο εμπεριέχονται δύο μείζονες τόνοι, όπου το συμπληρωματικό διάστημα του τετραχόρδου είναι το λείμμα 243/256. Ωστόσο, το πόνημά του, παρότι παρακάμφθηκε από όλους τους μεταγενέστερους θεωρητικούς, δεν παύει να έχει μέγιστη αξία, πρώτον λόγω του ορθού προσδιορισμού του ελαχίστου τόνου, δεύτερον για τον ακριβή προσδιορισμό του τετραχόρδου και της οκτάβας και τρίτον για το ότι έθεσε κριτικά πάνω σε μαθηματική βάση το ζήτημα της δομής του χρωματικού γένους.

4. Η ΑΝΑΘΕΩΡΗΣΗ ΤΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ ΤΟΥ 1881

4.1. Εισαγωγή

Με μέριμνα του Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως, το 1881 επί πατριαρχίας Ιωακείμ Γ' του Μεγαλοπρεπούς, συστήνεται Μουσική Επιτροπή για να «τακτοποιήσει» διάφορα θεωρητικά ζητήματα της εκκλησιαστικής μουσικής τα οποία γεννούσαν αμφιβολίες και αμφισβητήσεις στους μουσικούς κύκλους κατά την πεντηκονταετία που ακολούθησε την έκδοση του Μ.Θ. του Χρυσάνθου, καθώς επίσης και να “καθαρίσει” το ιερό μέλος από ξένες επιδράσεις, αλλά και από αυθαιρεσίες των ψαλτών. Το έργο της επιτροπής συνοψίστηκε στην έκδοση του 1888 με τον τίτλο ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΗΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ της ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ (συντομογραφία: Σ.Δ.).

Ἡ προνοία ἐκκλησιαστικῇ συστᾶσα τῷ 1881 Μουσικῇ Ἐπιτροπῇ, ἐντολὴν ἔχουσα τὴν ἐκπόνησιν σχεδίου τινὸς τῶν εἰσακτέων τακτοποιήσεων τῆς καθ' ἡμᾶς ἱερᾶς Μουσικῆς, καὶ πρὸς καθαρισμόν αὐτῆς ἀπὸ παντὸς ξενισμοῦ καὶ πάσης σύλχιρσεως, περᾶνασθ μετὰ μακρῶν

ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΗΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ απόσπασμα από τη σελίδα 3

Η Επιτροπή του 1881, όπως καθιερώθηκε να ονομάζεται, είχε την εξής σύνθεση:

Πρόεδρος της Μουσικής Επιτροπής:
Αρχιμανδρίτης Γερμανός Αφθονίδης

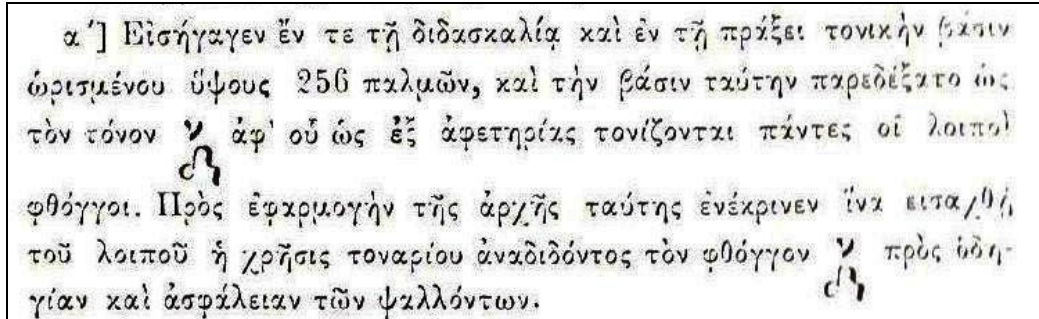
Μέλη:
Γεώργιος Βιολάκης (Πρωτοψάλτης)
Ευστράτιος Παπαδόπουλος
Ιωάσαφ Μοναχός
Παναγιώτης Γ. Κηλτζανίδης
Ανδρέας Σπαθάρης
Γραμματεύς: Γεώργιος Πρωγάκης

Η Επιτροπή του 1881 στην έκθεση που υπέβαλε στον ενδιάμεσο¹ Πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως Ιωακείμ Δ', στις 15 Ιουνίου 1885, συγκεφαλαιώνει τις εργασίες τις σε επτά σημεία, (Σ.Δ. σελ. 3, 4 και 5).

¹ Ο Πατριάρχης Ιωακείμ ο Γ' ο Μεγαλοπρεπής εξελέγη το 1878 και η θητεία του διεκόπη το 1884 με παραίτησή του λόγω διαφωνίας του με την Τουρκική Κυβέρνηση η οποία ήθελε να καταργήσει προνόμια της Ορθοδόξου Εκκλησίας. Επανήλθε στον θρόνο του το 1901, και πατριάρχευσε έως την κοίμησή του στις 13 Νοεμβρίου 1912. Ενδιαμέσως των δύο θητειών του πατριάρχευσαν Ιωακείμ Δ' (1884-6), Διονύσιος Ε' (1887-1891), Νεόφυτος Η' (1891-4), Ανθιμος Ζ' (1895-7) και ο Κωνσταντίνος Ε' (1897-1901).

Από τα επτά αυτά σημεία, τα (α), (ε) και εν μέρει τα (στ) και (ζ) σχετίζονται με την περί διαστημάτων θεωρία.

4.2. Ο ακριβής τονικός προσδιορισμός του φθόγγου λ



ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΗΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ απόσπασμα από τη σελίδα 3

Μέχρι τότε το ακριβές τονικό ύψος των φθόγγων ήταν αόριστο, παρότι ο Χρυσάνθος στο ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ (σελ. 99) με έναν πίνακα συγκρίνοντας τους λόγους μεταξύ των φθόγγων της εκκλησιαστικής διατονικής κλίμακας με τους δυτικοευρωπαϊκούς, κάνει μια νύξη αντιστοίχισης. Η αντιστοίχιση αυτή όμως, είναι αντιστοίχιση λόγων και όχι αντιστοίχιση τονικών υψών. Οπότε η κατακλείδα της παραγράφου 228 του Μ.Θ. «Αρα ο δι έχει την αυτήν σχέσιν με τον ρε» αναφέρεται στην τονιαία (κατά τόνο μείζονα 9/8) εκ των κάτω προσέγγιση, τόσο του δι (γα-δι), όσο και του ρε (ντο-ρε), και δεν μπορεί να εκληφθεί σαφώς ως αντιστοίχιση του ύψους δι με το ύψος ρε.

§. 228. "Όταν μὲν θέλωμεν νὰ εὕρωμεν τὴν σχέσιν δύο τόνων κατ' αὐτὰς, πράττομεν ὅσα ἐλαλήθησαν ἀνωτέρω. "Όταν δὲ θέλωμεν νὰ εὕρωμεν τὴν σχέσιν δύο τόνων ἐνὸς μὲν κατ' αὐτοὺς, τοῦ δὲ λοιποῦ καθ' ἡμᾶς, τότε παραστήνομεν κάθε τόνον μὲ δύο φθόγγους, καὶ μὲ δύο κλάσματα· καὶ εὐρίσκομεν κατὰ τὰ ἀνωτέρω τὴν σχέσιν τῶ ἐνὸς τόνου χωριστὰ, καὶ τῶ ἄλλου χωριστὰ. Οἶον, ὅταν θέλωμεν νὰ γνωρίσωμεν, ποίαν σχέσιν ἔχει ὁ δι πρὸς τὸν ρε, ποιῶμεν οὕτως· ὡς $\gamma\alpha:\delta\iota::\frac{1}{1}:\frac{1}{2}=18:16=9:8$. Πάλιν· ὡς $\sigma\upsilon\tau:\rho\epsilon::\frac{1}{1}:\frac{1}{2}=9:8$. "Αρα ὁ δι ἔχει τὴν αὐτὴν σχέσιν μὲ τὸν ρε.

Ἴδου σοι καὶ πίναξ,
ὅπου σημειῶνται τινὰ
διαστήματα τὰ ἀναγκαῖ-
α πρὸς γνώρισιν.

δι: κε	9: 8	ρε: μι	10: 9
νη: πα	9: 8	σολ: λα	10: 9
γα: δι	9: 8	ουτ: ρε	9: 8
πα: ββ	12: 11	λα: σι	9: 8
κε: ζω	12: 11	μι: φα	16: 15
ββ: γα	88: 81	σι: ουτ	16: 15
ζω: νη	88: 81	φα: σολ	9: 8
πα: δι	4: 3	λα: ρε	27: 20
κε: πα	4: 3	μι: λα	4: 3
δι: Λι	1: $\frac{1}{2}$	ρε: Ρε	1: $\frac{1}{2}$
πα: Πα	1: $\frac{1}{2}$	λα: Λα	1: $\frac{1}{2}$

Στην παράγραφο 461 του Μ.Θ. ο Χρυσάνθος προσπαθώντας να δώσει στους αναγνώστες του μιαν ελάχιστη ιδέα περί της δυτικής Αρμονίας παραθέτει ένα τετράφωνο Faux-bourdon από τον Αλεξάνδρο Χορόν².

² Alexandre Étienne Choron (1771-1834) γάλλος μαθηματικός, μουσικοδίδης και συνθέτης, διετέλεσε για λίγο διευθυντής της Όπερας του Παρισιού (Ιανουάριος 1816-Μάρτιος 1817).

σητήν περιέργειάν τσ. Ἵνα δέ σοι δείξωμεν μόνον πῶς
γράφεται ἡ Ἀρμονία, ἰδὲ σοι ἐκτίθεται καὶ παρὰδει-
γμα, ἐλλημένον μὲν ἀπὸ τῶν τῆς Ἀλεξάνδρου Χορὸν,
μεταπεφρασμένον δὲ παρὰ Χρυσάνθου.
Faux - bourdons.

Gloria patri & fili o & spiri tu i sancto
Φωξ πουρδόν.

Γλόρι.α πατρι ετ φιλι ο ετ σπι ρι τον ι σαχτο

Μ.Θ. σελ. 222

Για διευκόλυνση παραθέτω τα πεντάγραμμα με ευκρινέστερη γραφή:

Soprano
Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i San - cto

Alto
Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i San - cto

Tenor
Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i San - cto

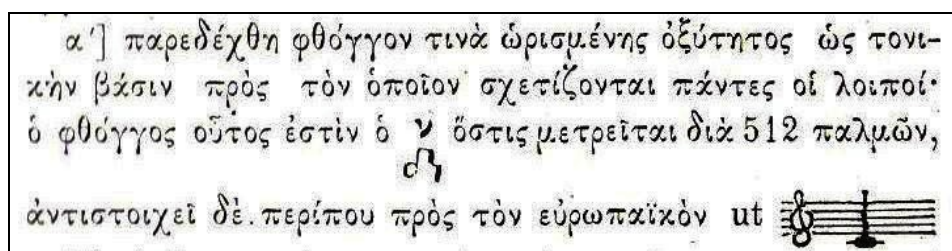
Bass
Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i San - cto

Έγραψε αρκετά μουσικά έργα, αλλά κυρίως προσφορά του υπήρξε η συνεισφορά στην διάκριση μεταξύ θρησκευτικής και κοσμικής μουσικής, καθώς και η κίνηση ενδιαφέροντος στους γαλλικούς μουσικούς κύκλους για την Μουσικολογία. Βλ. και σχετική αναφορά ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ ΧΑΡΗΣ, «Το Μέγα Θεωρητικόν του Χρυσάνθου και οι γαλλικές πηγές του», περιοδικό «Ερανιστής», τεύχος 26, 2007, σελ. 167 και εξής.

Εξ αυτής της αντιπαράθεσης ευρωπαϊκού μουσικού κειμένου και απόδοσής του στην εκκλησιαστική χρυσάνθεια σημειογραφία, φαίνεται σαφώς η αντιστοίχιση του φθόγγου λ^3 με το σολ2 της πρώτης γραμμής στο κλειδί του Φα³. Σημειώνεται ότι την αντιστοιχία «φθόγγος ραστ (= λ^3) με τον φθόγγο σολ4 της δεύτερης γραμμής στο κλειδί του Σολ μεταχειρίζεται επισήμως η τουρκική σημειογραφία καταγραφής των Μακάμ, (δηλαδή κατά δύο οκτάβες ψηλότερα από την τρόπον τινά χρυσάνθεια αντιστοίχιση). Ωστόσο, θα πρέπει να υπογραμμίσουμε ότι η αντιστοίχιση αυτή της τουρκικής σημειογραφίας, είναι συμβατική, έχει περισσότερο αναγνωστικό χαρακτήρα, καθότι εκτελεστικά ισχύουν διάφορα τρανσπόρτα.

Δεδομένης της κατά παράδοση ιεροψαλτικής φωνητικής έκτασης, όπως ορίζεται από το δισδιαπασών – δύο οκτάβες κατά μέσον όρο - η χρυσάνθεια αντιστοίχιση φαίνεται ιδιαίτερα βαθύφωνη, ενώ αν μεταφερθεί κατά μία οκτάβα ψηλότερα, ιδιαίτερα υψίφωνη. Είναι βέβαια γνωστό ότι οι παλαιοί ιεροψάλτες, ιδιαίτερα οι φημισμένοι, έψαλαν σε υψηλές περιοχές. Ηχογραφήσεις του Κωνσταντίνου Πρίγγου, όπου χρησιμοποιεί ως βάση του έσω Πρώτου ήχου το λα3 της 5^{ης} γραμμής στο κλειδί του Φα, το τεκμηριώνουν. Ωστόσο, η παράδοση, όπως έφτασε στις μέρες μας, θέλει την ιεροψαλτική φωνητική έκταση μάλλον βαρύτονη (σολ2-σολ4). Οπότε η χρυσάνθεια αντιστοίχιση μοιάζει μάλλον σημειογραφική, εφόσον μάλιστα, και παρότι η έννοια παλμός δεν είναι άγνωστη στον Χρυσάνθο (Μ.Θ. §228), δεν παρατίθεται πουθενά προσδιορισμός κάποιου φθόγγου με *Hertz*.

Η Επιτροπή του 1881, επανερχόμενη στην σελίδα 24 της Σ.Δ. περί του τονικού προσδιορισμού του λ^3 , τον μετρά στους 512 παλμούς.



ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΗΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ απόσπασμα από τη σελίδα 24

Εδώ πρόκειται περί μικράς συγχύσεως. Ο φθόγγος λ^3 αντιστοιχούμενος με το ντο και εκφερόμενος από ανδρική φωνή έχει 128 παλμούς (ντο3, στο 2^ο διάστημα του κλειδιού Φα)⁴. Η μεταφορά του συμβατικά για λόγους

³ Ο Χρυσάνθος, κατά την δική του πάντα αντιστοίχιση, μεταγράφοντας την γραμμή του Τενόρου, αντί του καταληκτικού φθόγγου ρε3 (=δι) μεταγράφει νη (=σολ2).

⁴ Η αντιστοίχιση του ντο2 στα 128 Hz ίσχυε για το παλαιό «χαμηλό» κούρδισμα της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής της εποχής Μπαρόκ, όπου σημείο αναφοράς είναι το λα4 =

σημειογραφικούς κατά μία οκτάβα πάνω, στο ντο κάτω από το πεντάγραμμα του κλειδιού σολ, δεν αλλάζει σε τίποτα την τιμή του ψαλλόμενου από ανδρική φωνή $\dot{\lambda}$ σε παλμούς. Η Επιτροπή εδώ όμως σφάλλει όταν, αντί να μιλήσει για σημειογραφική σύμβαση, δίνοντας (ορθώς αρχικά) την τιμή 256 Hz για το «σημειογραφικό ντο4», επανέρχεται προσδιορίζοντας το ύψος $\dot{\lambda}$ στα 512 Hz αντί του φωνητικώς πραγματικού 128 Hz⁵.

Η αντιστοίχιση $\dot{\lambda}$ - ντο3 εκτός από την καθιέρωση του «τοναρίου», του τονοδότη (ή καταχρηστικά «διαπασών») και την διάδοση της χρήσης του από τους χοράρχες και τους ιεροψάλτες, καθιερώθηκε και στις μεταγραφές εκκλησιαστικών μελών στο πεντάγραμμα, όπου για λόγους απλότητας, μεταγράφεται το μέλος στο κλειδί του σολ, μια οκτάβα πάνω από εκεί που εκφέρεται, με την συμβατική αντιστοίχιση $\dot{\lambda}$ = ντο4. Βεβαίως, με την χρήση του σύγχρονου τονοδότη, όπου το λα4 αντιστοιχεί σε 440 Hz (ή 442, 444 και 448), η τιμή 256 Hz για το ντο3 δεν ισχύει πλέον, αλλά έχει ανέλθει στα 261,626 Hz.

Η μεταγραφική πρακτική εκκλησιαστικών μελών στο πεντάγραμμα, σε κλειδί σολ, που βασίζεται στη σύμβαση $\dot{\lambda}$ = ντο4, εφαρμόστηκε και στην ωδειακή διδασκαλία της Βυζαντινής Μουσικής, στο πλαίσιο των γενικών μαθημάτων, και γενικότερα σε κάθε σχετικού περιεχομένου μουσικολογική εργασία, όπως καταγραφές δημοτικών τραγουδιών συσχετισμένες με εκκλησιαστικούς ήχους κλπ. Ωστόσο, δεν αναπτύχθηκε κάποιο ειδικό σύστημα υφεσοδιέσεων που να ακριβολογεί στην απόδοση της ποικιλίας των τόνων. Τα μέλη μετεγγράφονταν με χρήση των συμβατικών σημείων αλλοίωσης, τα δε μικροδιαστήματα υπεννοούντο από την θεωρητική βάση περί ήχων.

Μέχρι την δεκαετία του 1990, με εξαίρεση κάποια θεωρητικά συγγράμματα με τη μορφή εκδεδομένων ανακοινώσεων του Σίμωνος Καρά, (ιδίως τα «Αρμονικά») δεν βρίσκεται διαδεδομένη άλλη εκδοτική εργασία σχετική, που να χρησιμοποιεί ειδικά σημεία αλλοιώσεων, παρότι οι Τουρκικές και οι Αραβικές μουσικές εκδόσεις⁶ τα έχουν εισάγει ήδη από

432 Hz. Σημειωτέον, ότι την αντιστοίχιση αυτή, με το «χαμηλό» για την εποχή του ντο, χρησιμοποιεί και ο Paul Hindemith στους υπολογισμούς του για την παραγωγή του ύψους των φθόγγων της χρωματικής κλίμακας με γεννήτορα το ντο0 = 32 Hz, παρότι στην εποχή του το λα4 ήδη έχει ανέλθει στα 440 Hz. (HINDEMITH PAUL, *Σύστημα Μουσικής Σύνθεσης*, τόμος α', πρώτη έκδοση στα γερμανικά, 1942, ελληνική έκδοση ΝΑΣΟΣ, Αθήνα, ISBN 960-7030-09-5).

⁵ Τα λάθη αυτά εν μέρει δικαιολογούνται ως παραδρομές, εφόσον ούτως ή άλλως ισχύει η «αρχή ισοδυναμίας» της οκτάβας: η αντιστοίχιση έχει συμβατική σημειογραφική χρήση, ενώ στην πράξη ο ιεροψάλτης που χρησιμοποιεί τονοδότη, είτε «κουρδίσει» από βόμβο 256 Hz, είτε από 512 Hz, θα εκτελέσει $\dot{\lambda}$ = 128 Hz.

⁶ Οι αραβικές μουσικές εκδόσεις χρησιμοποιούν την συμβατική αντιστοίχιση ραστ = ντο4

τα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Από την δεκαετία του 1990 και μετά, επιπροσθέτως, με την αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος των ελλήνων μουσικών για την Οθωμανική και Τουρκική μουσική, αναπτύχθηκε η συνήθεια της μεταγραφής με το τουρκικό σύστημα μουσικής σημειογραφίας, τουλάχιστον στους κύκλους των ψαλτών που είναι και οργανοπαίκτες. Ωστόσο, ο μουσικολόγος Μάριος Μαυροειδής, παρά την τάση του περίγυρού του, χρησιμοποιεί το σύστημα μετεγγραφής της Επιτροπής και το εμπλουτίζει με ειδικά σημεία αλλοίωσης, στο σύγγραμμά του *Οι Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*⁷.

4.3. Ο επαναπροσδιορισμός των διαστημάτων.

ε'] διηκριβώτε τὰ τονικά διστήματα τὰ ἐν τοῖς τρισὶ γένεσι τῆς ἱερᾶς ἡμῶν μουσικῆς ἀπαντῶντα, καθώρισε δὲ αὐτὰ μετ' ἐπιστημονικῆς καὶ μαθηματικῆς ἀκριβείας ἐπὶ τοῦ μονο/όρδου, ὀργάνου ὀρισμένου ἐν τῇ φυσικῇ εἰς ἀκουστικὰς μελέτας καὶ θεωρίας.

ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΗΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ απόσπασμα από τη σελίδα 4

Η Επιτροπή του 1881, στον πρόλογο της Σ.Δ. (σελίδες 7 έως 26) διαπραγματεύεται αναλυτικά το ζήτημα του ακριβούς προσδιορισμού των διαστημάτων της εκκλησιαστικής μουσικής.

Αρχικά, διαπιστώνει μια γενική κατάπτωση της «ημετέρας μουσικής» την οποία αποδίδει σε τρία αίτια: α) τις νεωτεριστικές τάσεις που προβάλλουν ως κοινωνική επιταγή την μεταρρύθμιση της μουσικής παράδοσης⁸, β) την διείσδυση και εξάπλωση της ευρωπαϊκής μουσικής στην πολιτιστική καθημερινότητα, γ) την αμέλεια και την ανικανότητα των θεραπόντων της εκκλησιαστικής μουσικής στην ακριβή εκτέλεση των μελών. Επιπροσθέτως, επικρίνεται η δημιουργία νέων μελών, τα οποία, παρά την όποιαν αξία τους, είναι αποκυήματα μιας τεχνικής μελισματικού εμπλουτισμού των παλαιών μελών, με αποτέλεσμα να χάνεται η παλαιά «αφέλεια» και «απλότητα» του εκκλησιαστικού μέλους.

⁷ ΜΑΥΡΟΕΙΔΗΣ ΜΑΡΙΟΣ, *Οι Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, εκδόσεις FAGOTTO, ISBN 960-7075-47-1

⁸ Ως μεταρρυθμιστικές αναγκαιότητες είχαν συζητηθεί έντονα εκείνη την εποχή: ο ενστερνισμός της δυτικής σημειογραφίας στο πεντάγραμμο, η απλοποίηση των μελών δια περικοπής τους (σύντμηση των εκτεταμένων μελωδικών γραμμών), η επί το δυτικό προσαρμογή του τρόπου εκφοράς του μέλους με παράλληλη κατάργηση των μελισμάτων, καθώς και με αλλαγή της τοποθέτησης της φωνής κατά τα πρότυπα του μελοδράματος – η παραδοσιακή εκφορά είχε κατηγορηθεί ως ανατολικής επιδράσεως ρινοφωνία – και εν τέλει είχε εντόνως συζητηθεί (και όπου είχε βρει εύφορο έδαφος καλλιεργηθεί) μια γενική στροφή προς την πολυφωνία κατά τα πρότυπα της ρωσικής ορθόδοξης παράδοσης.

Από τα τρία αυτά αίτια, ως πλέον επικίνδυνο χαρακτηρίζεται στην Σ.Δ. το δεύτερο:

Τὸ δεύτερον ἐκ τῶν μνησθέντων αἰτίων ἐστὶ τὸ μᾶλλον ἐπιδράσαν ἐπὶ τῆς ἱερᾶς ἡμῶν μουσικῆς. Ἡ εἰσβολὴ καὶ κατὰ μικρὸν ἐπικράτησις τοῦ εὐρωπαϊκοῦ μέλους, τοῦ ὁποῖου καὶ τὰ μὴ συγκεκριμένα τονικὰ διαστήματα εἰσι κατὰ πολὺ διάφορα τῶν τῆς ἀνατολικῆς μουσικῆς, διέφθειρε καὶ ἐξακολουθεῖ λεληθότως διαφθείρουσα τὸ οὖς ἡμῶν, ἡ δὲ ἐκτέλεσις ἀνατολικῶν ᾠσμάτων ἐπὶ ὀργάνων διηρημένων εἰς εὐρωπαϊκὰ μάλιστα συγκεκριμένα ἡμιτόνια, ἡλλοίωσαν οὐσιωδῶς τὴν φύσιν αὐτῶν. Ὁ ἔχων τὴν ἀκοὴν ἐξωκειωμένην πρὸς τὰ εὐρωπαϊκὰ ἡμιτόνια, εἰσερχόμενος ἐν τῷ νῶϊ εὐρίσκει ξένην τὴν πατροπαράδοτον αὐτοῦ ἰδίαν μουσικὴν, καὶ αὐτῶν δὲ τῶν μουσικοδιδασκάλων τὸ οὖς φυσικῶς τῷ λόγῳ κακῶς ἐθιζόμενον ὑπὸ τῶν ξένων ἐκείνων φθόγγων, καθιστᾷ αὐτοῖς ἀνέφικτον τὴν ἐφαρμογὴν τῆς θεωρίας τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς περὶ τὰ τονικὰ διαστήματα.

ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΗΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ απόσπασμα από τις σελίδες 8 και 9

Κατά την Επιτροπή, η καθημερινή τριβή του κοινωνικού συνόλου με τα δυτικοευρωπαϊκά ακούσματα, αλλοιώνει σταδιακά το ακουστικό του αισθητήριο σε τέτοιο βαθμό, που τα παραδοσιακά διαστήματα της ανατολικής μουσικής να του φαίνονται ξένα.

Η Επιτροπή αν και χαρακτηρίζει το έργο του Χρυσάνθου βασικό και «μέγα», ωστόσο δεν θεωρεί ότι κατάφερε να θεραπεύσει την ουσιώδη έλλειψη γενικά της ανατολικής μουσικής: την απουσία τεχνικών μέσων επιστημονικής τεκμηρίωσης. Επισημαίνεται μάλιστα ως «εν πολλοίς εσφαλμένη» και «ατελής» η απόπειρα του Χρυσάνθου να προσδιορίσει επί της χορδής τα διαστήματα (Σ.Δ. σελ. 9). Ακολουθως στην σελίδα 10 της Σ.Δ., σε σχετική υποσημείωση παρουσιάζονται αναλυτικά τα σφάλματα στους μαθηματικούς υπολογισμούς του Χρυσάνθου.

Ιδιαίτερος επικρίνεται η αμέλεια των Τριών Διδασκάλων να δώσουν ένα εποπτικό μέσο στις επερχόμενες γενεές, διά του οποίου θα αισθητοποιείται η θεωρία, αρκούμενοι μόνο σε διαγράμματα κλιμάκων βασισμένα στον ήδη εσφαλμένο υπολογισμό της διαίρεσης της οκτάβας σε 68 τμήματα. Γεγονός το οποίο και εκθέτει την «ημετέρα» μουσική στον διαρκώς κλιμακούμενο κίνδυνο από την εισβολή του κλειδοκυμβάλου και της δι' αυτού επιβολής των ευρωπαϊκών διαστημάτων.

Τὸ ἔργον τῶν τριῶν διδασκάλων ὑπῆρξεν ἀληθῶς μέγα· ἀλλ' ὅσον μέγα καὶ ἂν ὑπῆρξεν οὐδ' ὅλως ἐθεράπευσεν τὴν ὁσιωδωδέστεραν τῶν ἐλλείψεων, ἐξ ἧς ἔπασχε καὶ πάσχει ἡ ἀνατολικὴ μουσικὴ ἐν γένει καὶ ἰδίως ἡ ἡμετέρα ἐκκλησιαστικὴ. Ἡ ἔλλειψις αὕτη ἐστὶν ἡ ἀπουσία τεχνικοῦ μέσου πρὸς ἐπιστημονικὴν καταμέτρησιν καὶ ἐξακριβώσιν τῶν τονικῶν διαστημάτων. Τὰ διαστήματα ταῦτα ὥρισε μὲν ὁ Χρυσάνθος διὰ τῆς χορδῆς, ἀλλ' ἡ ἐργασία αὕτη ἄλλως τε ἐν πολλοῖς ἐσφαλμένη, ἐστὶν ἀτελής. ἀπολήγει δ' εἰς ἰδανικὴν διαίρεσιν τῆς κλίμακος εἰς 68 ἐλάχιστα τμήματα· καὶ ὅτι ἦν ἀπῆλθον τὰ ἀρχαῖα συστήματα· ἡ φωνητικὴ παράδοσις διὰ τῆς μακρᾶς τριβῆς ἐνετύπου εἰς τὸ οὖς τοῦ διδασκομένου τοὺς τόνους, μείζονα, ἐλάχιστον καὶ ἐλάχιστον τοῦ διατονικοῦ γένους, τὰς ὑφέσεις καὶ διέσεις τοῦ χρωματικοῦ, καὶ τὰ διαστήματα τοῦ ἐναρμονίου, ἀλλ' ἀπλοποιηθείσης τῆς διδασκαλίας, καὶ τῆς μουσικῆς παιδεύσεως συντμηθείσης κατὰ πολὺ, ἡ ἔλλειψις τεχνικοῦ μέσου ἀποβάνει βαθμηδὸν ἐπαισθητοτέρα. Διότι προΐοντος τοῦ χρόνου ἡ εἰσβολὴ καὶ ἐπικράτησις τοῦ εὐρωπαϊκοῦ μέλους, καὶ τῶν εὐρωπαϊκῶν μουσικῶν ὀργάνων, μάλιστα τῶν ἐμπνευστῶν καὶ ἰδίως τοῦ κλειδοκυμβάλου, ἐπαπειλεῖ διὰ τῆς ἐνεργείας ἐπὶ τῆς ἡμετέρας μουσικῆς νὰ ἐξαφανίσῃ τέλεον τὴν οὐσίαν τοῦ μέλους, τὸν μείζονα τόνον νὰ συγχύσῃ μετὰ τοῦ ἐλάχιστου, τὸν ἐλάχιστον μετὰ τοῦ ἡμιτονίου, καὶ νὰ ἐξαλείψῃ τὸ ἐκ τῆς διαφορᾶς τῶν διαστημάτων τούτων προερχόμενον θέλημα τῆς μονοφώνου μουσικῆς. Ἡ διαφορὰ αὕτη παρατηρεῖται προχωροῦσα ἐνόσφ' ἐκλείπουσιν οἱ γέροντες διδασκαλοὶ, ὅπως μεταδώσωσι πιστὴν τὴν παράδοσιν εἰς τὴν νεωτέραν γενεάν.

ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΗΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ απόσπασμα ἀπὸ τις σελίδες 9 καὶ 10

Ἡ ἐπὶ κριση αὕτη εἶναι φανερό ὅτι πραγματοποιεῖται με στόχο νὰ προλειάνει τὸ ἔδαφος γιὰ τὴν προβολή τῆς χρησιμότητος τοῦ «Εκκλησιαστικοῦ Ἰωακείμιου Ψαλτηρίου», ἐνός ημιφορητοῦ τύπου οργάνου (orgue), τὸ ὁποῖο σχεδιάστηκε καὶ κατασκευάστηκε με οδηγίες τῆς Επιτροπῆς, ἀξιοποιώντας τὰ ἀποτελέσματα τῆς διεξοδικῆς ἐρευνᾶς τῆς γιὰ τὸν ἀκριβή προσδιορισμὸ τῶν διαστημάτων, καὶ τὸ ὁποῖο κατὰ τὴν Επιτροπὴ εἶναι τὸ ἰδανικὸ ἐποπτικὸ μέσο διδασκαλίας τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ μάλιστα ἀνεὺ προκατόχου. Ἡ Επιτροπὴ ὅμως, ὅσο καὶ ἀναισθάνεται ὑπεροχὴ ἐπιστημονικότητος ἐναντὶ τοῦ Χρυσάνθου δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ ἔχει υποβαθμίσει τὶς επανειλημμένες ἀναφορὲς τοῦ στὴν

πανδουρίδα, ιδίως δε αυτήν της §436 του Μ.Θ., όπου ο Χρυσανθος ουσιαστικά την προτείνει ως ιδανικό εργαλείο για την εκμάθηση των διαστημάτων: «Από τα μελωδικά όργανα η πανδουρίς έρχεται ευκολωτέρα εις δίδαξιν, και σαφεστερώς γνωρίζονται εις αυτήν οι τόνοι, τα ημίτονα και απλώς κάθε διάστημα».

Η Επιτροπή διαβλέπει τον κίνδυνο εντός ολίγων χρόνων να έχουν διασωθεί τα ιερά μέλη ως προς τις μελωδικές τους γραμμές, αλλά να έχει χαθεί η «μνήμη» και η ικανότητα εκτέλεσης των παραδοσιακών μουσικών διαστημάτων. Και επειδή θεωρεί ότι η παράδοση αυτή ακόμα διατηρείται ακέραια «από των Παριστρίων μέχρις Αιγύπτου», ως μοναδικό τρόπο συντήρησής της ξεκινά ένα κοπιώδες έργο συγκριτικής μέτρησης των διαστημάτων. (Σ.Δ. σελίδες 11, 12, 13)

Πρὸς τοῦτο ἡ ἐργασία ἐγένετο κατὰ τὸν ἐξῆς τρόπον· ἐπὶ ἐντατῶν ὀργάνων ἐτέθησαν δεσμοὶ εὐκίνητοι, οἵτινες καταλλήλως μετατιθέμενοι ἐπέφερον μεταβολὰς αὐθαιρέτους εἰς τὰ διχστήματα καὶ ἐπ' αὐτῶν ἐξετελοῦντο ἐκκλησιαστικὰ ἢ ἐθνικὰ μέλη ὑπὸ τοῦ διχτῆζαντος τοὺς δεσμούς, ἐφ' ὧν οἱ ἀκροώμενοι, ἐξ ἐπαγγέλματος μουσικοὶ, ἐξέφραζον τὴν ἑαυτῶν γνώμην· καὶ ἐὰν μὲν ἡ ἀπόδοσις ἐμαρτυρεῖτο πιστὴ καὶ γνήσια, συνέκρινοντο οἱ φθόγγοι τοῦ ὑπ' ὄψιν ὀργάνου δι' ὁμοφωνίας πρὸς τοὺς φθόγγους τοῦ μονοχόρδου καὶ ἐσημειοῦντο τὰ ἀντιστοιχοῦντα μήκη τῆς αὐτῆς χορδῆς εἰς τὰς ὑπὸ τὴν βῆσανον διαίρεσεις· εἰ δὲ μὴ, ἀπερρίπτοντο αὗται ὡς ἐσφαλμέναι καὶ νόθοι. Μετὰ τινα χρόνον αἱ ἐπὶ τοῦ μονοχόρδου σημειώσεις ἐβοήθουν εἰς δευτέραν συναρμογὴν τοῦ ἐντατοῦ ὀργάνου κατὰ τὰς αὐτὰς θέσεις τῶν δεσμῶν καὶ αἱ δοκιμαί ἐπανελαμβάνοντο.

ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΗΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ απόσπασμα από τη σελίδα 13

Οπωσδήποτε, η μεθοδολογία που ακολουθήθηκε από την Επιτροπή, έχει όλα τα διακριτικά της επιστημονικότητας. Αξιοσημείωτο το ότι μέρος της διερεύνησης δεν απετέλεσαν μόνον εκκλησιαστικά μέλη, αλλά και «εθνικά». Ως «εθνικά μέλη» είναι γνωστό ότι θεωρείται για τους εκκλησιαστικούς μας θεωρητικούς η ύλη της μουσικής του μακάμ, κυρίως στην Κωνσταντινούπολη. Το γεγονός αυτό σημαίνει ότι η Επιτροπή θεωρεί ότι τόσο τα ιερά όσο και τα εθνικά μέλη έχουν κοινή την πράξη ως προς τα μετερχόμενα από αυτές μουσικά διαστήματα, και επ' αυτής της βάσεως τα συνεξετάζει. Αυτό κατ' επέκταση σημαίνει ότι το τελικό συμπέρασμα περί της ποικιλίας και του μεγέθους των διαστημάτων

θεωρείται από την Επιτροπή ότι είναι εφαρμόσιμο τόσο για τα ιερά όσο και για τα εθνικά μέλη. Εδώ, επίσης αξίζει να θυμηθούμε ότι ο Παναγιώτης Κηλτζανίδης, συγγραφέας της ΜΕΘΟΔΙΚΗΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΣ, υπήρξε μέλος της Επιτροπής.

Ως σπουδαίο επίτευγμά της η Επιτροπή θεωρεί την δημιουργία ενός «μοναδικού διαγράμματος» (Σ.Δ. σελ 13), στο οποίο περιλαμβάνονται όλα τα είδη διαστημάτων που χρησιμοποιούνται στην «ημετέρα» μουσική, ακόμα και τα πιο μικρά, το κόμμα, η δίεση και η ύφεση. Πρόκειται για το διάγραμμα κατά το οποίο η 8^α διαιρείται σε 36 ακουστικώς ίσα μέρη, (Σ.Δ. σελ. 33), και το οποίο θα εξεταστεί αναλυτικότερα παρακάτω.

Από την σελίδα 16 έως και την σελίδα 24 της Σ.Δ., η Επιτροπή παρουσιάζει αναλυτικά τα συμπεράσματά της και εξ αυτών την τεκμηριωμένη θεωρητική πρότασή της περί των διαστημάτων, ενώ από την σελίδα 45 έως τη σελίδα 63 διαπραγματεύεται την θεωρία των Ήχων και των χρωών.

Επειδή ουσιαστικά ο ορισμός των «δια δυοίν» διαστημάτων, δηλαδή των διαστημάτων 2ας, των βημάτων που χρησιμοποιούνται στις δομές των κλιμάκων, είναι αρκετός για να προσδιοριστούν και τα υπόλοιπα διαστήματα, μπορούμε να περιοριστούμε στο να εξετάσουμε τις παρατηρήσεις της Επιτροπής που αφορά στα διαστήματα 2ας, τα βήματα, καθώς και τα ύψη των φθόγγων που απορρέουν από αυτά. Τα διαστήματα 2ας κατατάσσονται σε γένη, οικογένειες. Ο ορισμός του γένους (Σ.Δ. σελ. 45, ΚΕΦ. Περί γένους) καθώς και του Ήχου (Σ.Δ. σελ. 49 ΚΕΦ. Περί Ήχων, §53 και 54) ακολουθεί τις απόψεις του Χρύσανθου. Ισχύει η διαίρεση σε διατονικό, χρωματικό και εναρμόνιο γένος, αλλά αλλάζουν σε πολλά σημεία οι περί διαστημάτων απόψεις. Επίσης, γίνεται μια προσπάθεια να προσδιοριστούν με ακρίβεια οι έλξεις, τόσο στις ειδικές για κάθε Ήχο παραγράφους, όσο και στον Πρόλογο.

4.3.1. Το διατονικό γένος και οι ήχοι: Α', πλ. Α', Δ', πλ. Δ'

4.3.1.1. Οι βασικοί τόνοι του διατονικού γένους (μείζων, ελάσσων, ελάχιστος)

Ἐντεῦθεν συμπεριλαμβάνομεν τὰς ἐξῆς παρατηρήσεις·
α'] ὑπάρχουσι τρία διὰ δυοῖν διαστήματα καλούμενα τόνοι· ὁ μείζων Νη—Πα ($\frac{9}{8}$); ὁ ἐλάσσων Πα—Βου $\frac{9}{8} (\frac{80}{81})^2$ καὶ ὁ ἐλάχιστος Βου—Γα ($\frac{9}{8} \cdot \frac{24}{25}$) Ὁ ἐλάσσων ὑπολείπεται τοῦ μείζονος κατὰ $(\frac{80}{81})^2$ τοῦτέστι κατὰ κόμμα κόμματος, ἐὰν καλέσωμεν κόμμα τὸ κλάσμα $\frac{80}{81}$ ὡς εἴθισται· ὁ δὲ ἐλάχιστος ὑπολείπεται τοῦ μείζονος καθ' ὕφεσιν, ἐὰν καλέσωμεν ὕφεσιν τὸ κλάσμα $\frac{24}{25}$ καὶ δίεσιν τὸ ἀντεστραμμένον $\frac{25}{24}$.

Η Επιτροπή διαπιστώνει την ύπαρξη τριών διαστημάτων τα οποία ονομάζει **τόνους**, κατ' αντιστοιχίαν των τριών τόνων του Μ.Θ. του Χρυσάνθου. Ο **μείζων τόνος**, όπως βρέθηκε από τις μελέτες, εκφράζεται από το κλάσμα $9/8$ ως λόγος παλμών, (δηλαδή ως μέρος του όλου μήκους μιας χορδής εκφράζεται από το $8/9$), και είναι ίσος με τον μείζονα τόνο του Μ.Θ. Ο **ελάσσων τόνος** βρέθηκε ως λόγος παλμών $9/8 * (80/81)^2 = 9/8 * 6400/6561 = 800/729$ (και ως μήκος $(729/800)$, μικρότερος δηλαδή από τον μείζονα κατά «κόμμα κόμματος», όπου ως κόμμα θεωρείται το πυθαγορικό $80/81$, η διαφορά φυσικής $3^{ης}$ $4/5$ και διτόνου $8/9 * 8/9$. Ο **ελάχιστος τόνος** βρέθηκε ως λόγος παλμών $9/8 * 24/25 = 27/25$ (και ως μήκος $25/27$), μικρότερος δηλαδή από τον μείζονα τόνο κατά ύφεση $24/25$, εφόσον, όπως λέει η Επιτροπή «καλέσωμεν ύφεσιν το κλάσμα $24/25$ και δίεσιν το ανεστραμμένον $25/24$ ». Η Επιτροπή, στην υποσημείωση της σελίδας 17 της Σ.Δ. υπογραμμίζει το ότι με τον δικό της τρόπο παραγωγής των τριών βασικών διαστημάτων, ο ελάχιστος αν οξυνθεί κατά δίεση μετατρέπεται σε μείζονα. Υπ' αυτήν την έννοια η δίεση ορίζεται ως διαφορά του ελάχιστου από τον μείζονα. Επί της ουσίας δηλαδή, τόσο η ύφεση όσο και η δίεση έχουν το αυτό μέγεθος, $24/25$ του όλου της χορδής, και διαφοροποιούνται κατά την ενέργειά τους, η ύφεση βαρύνει (μεγαλώνοντας το μήκος χορδής του αρχικού διαστήματος στο οποίο ενεργεί) , η δίεση οξύνει (μικραίνοντας το μήκος χορδής του αρχικού διαστήματος στο οποίο ενεργεί)⁹.

Προηγουμένως, η Επιτροπή έχει προσδιορίσει τα ύψη των φθόγγων του διατονικού γένους του Δισδιαπασών με την μορφή λόγων που αναφέρονται σε μήκη χορδής. Εξ αυτών των λόγων και των μεταξύ τους σχέσεων προκύπτουν και οι λόγοι των διαστημάτων που σχηματίζονται με τους φθόγγους αυτούς (διαστήματα $2^{ας}$, $3^{ης}$, $4^{ης}$, $5^{ης}$, $6^{ης}$ και $7^{ης}$). (Σ.Δ. σελίδες 14 και 15). Σύμφωνα με τον προσδιορισμό αυτόν, αν ο θεωρηθεί το δ ως όλον της χορδής, τότε μέχρι την οκτάβα του οι υπόλοιποι φθόγγοι είναι μέρη της χορδής ως εξής:

$$\delta = 1/1 \quad \tilde{\delta} = 8/9 \quad \tilde{\epsilon} = 81/100 \quad \tilde{\gamma} = 3/4 \quad \tilde{\alpha} = 2/3 \quad \tilde{\eta} = 16/27 \quad \tilde{\zeta} = 27/50 \quad \tilde{\iota} = 1/2 \quad ^{10}$$

Υπάρχουν 3 τετράχορδα διατονικά, σύμφωνα με την σειρά των τριών τόνων: α) μείζων-ελάσσων-ελάχιστος, β) ελάσσων-ελάχιστος-μείζων και γ) ελάχιστος-μείζων-ελάσσων. (Σ.Δ. ΚΕΦ. Περὶ Γένους, σελ. 46, §45).

⁹ Ο λόγος $24/25$ προκύπτει επίσης κατά την αριστοξενική μέθοδο, ως «τριχή» διαίρεση του μείζονος τόνου $8/9$.

¹⁰ Η οκτάβα προς τα πάνω κάθε φθόγγου προκύπτει διαιρώντας τον λόγο του με το 2, ενώ προς τα κάτω πολλαπλασιάζοντας τον λόγο του με το 2.

4.3.1.2. Οι Α' Ήχοι. Το βασικό τετράχορδο των Α' ήχων έχει δομή: ελάσσων – ελάχιστος – μείζων, και η βασική κλίμακά τους με βάση το $\tilde{\eta}$ απαρτίζεται από δύο τέτοια τετράχορδα πα-δι και κε-πα, διαζευγμένα κατά μείζονα τόνο.

4.3.1.3. Οι Δ' Ήχοι. Οι ήχοι Δ' και πλάγιος του Δ', παρότι κατά βάση έχουν δομή διατονικού γένους τετραχόρδου: μείζων – ελάσσων – ελάχιστος, ωστόσο στην δεύτερη βαθμίδα των τετραχόρδων τους ($\tilde{\alpha}-\tilde{\eta}$ και $\tilde{\delta}-\tilde{\eta}$ αντιστοίχως) «ποιούνται χρήσιν διαστήματος κατά τι οξυτέρου του μείζονος», δηλαδή επεισοδικά (όχι σε συστηματική βάση) σχηματίζουν διάστημα ελάχιστα μεγαλύτερο του μείζονος τόνου. Η ύψωση αυτή της δεύτερης βαθμίδας των τετραχόρδων γίνεται υπό τύπον έλξης (Σ.Δ. σελ.48 Κεφ. ΙΓ', και σελ.54, §83, και σελ. 61, §114). Το διάστημα αυτό, το λίγο μεγαλύτερο του τόνου, το οποίο η Επιτροπή ονομάζει «δίεσις ελάσσονος», προσδιορίστηκε από την Επιτροπή ως μήκος 2187/2500 του όλου μιας χορδής, δηλαδή ως μείζων τόνος οξυμένος κατά 19683/20000 (= δίεση 25/24 ελαττωμένη κατά «κόμμα κόμματος» $(80/81)^2$), (Σ.Δ. σελίδες 17 και 18). Κατ' αυτόν τον τρόπο τα διαστήματα $\tilde{\eta}-\tilde{\zeta}'$ και $\tilde{\eta}-\tilde{\xi}$ μεταβάλλονται σε ελάχιστους. Και θα μπορούσε η δίεσις ελάσσονος να υπολογιστεί επίσης ως υπόλοιπο της αφαίρεσης δύο ελαχίστων από ένα τετράχορδο, δηλαδή $3/4 : (25/27)^2$.

Οπότε και δύο νέα ύψη παρουσιάζονται: το οξυμένο κε «του οποίου το μήκος της εκφερομένης αυτό χορδής» εκφράζεται από το λόγο 729/1250, και το οξυμένο πα από τον 2187/2500.

4.3.2. Το χρωματικό γένος και οι ήχοι: Β' και πλ. Β'

4.3.2.1. Γενικά. Στο χρωματικό γένος ανήκει κάθε τετράχορδο του οποίου «εκάτερος των μέσων φθόγγων [του τετραχόρδου] προσεγγίζει προς τον παρακείμενον αυτώ άκρον». Ο γενικός αυτός ορισμός θα μπορούσε να γεννήσει αμφιβολία αν αναλογιστούμε την δομή του γ' διατονικού τετραχόρδου, όπου ένα μεγάλο διάστημα (ο μείζων τόνος) βρίσκεται ενδιάμεσως δύο μικροτέρων διαστημάτων. Ωστόσο, παρ' ότι δεν διατυπώνεται, θεωρείται κοινός τόπος ότι «Χρώμα δε λέγεται εις την Μουσικήν εκείνο το οποίον δύναται να βάψη την γινομένην ποιότητα από τους φθόγγους της διατονικής κλίμακος [...] δύναται να ποιώσι τούτο αι διέσεις και αι υφέσεις» (Μ.Θ. ΚΕΦ. Δ' Περί Χρωματικού Γένους, §241). Θεωρείται δηλαδή κοινός τόπος ότι το διατονικό γένος είναι ο γεννήτωρ των άλλων δύο γενών, τα οποία τρόπον τινά παράγονται ως «πάθη» της δομής του.

4.3.2.2. Ο Β' Ήχος έχει κλίμακα που δομείται με βάση το νη από δύο όμοια τετράχορδα χρωματικού γένους νη-γα και δι-νη διαζευγμένα με μείζονα τόνο. Σε κάθε του τετράχορδο η δίεσις ελάσσονος ευρισκόμενη στο μέσον

των τριών διαστημάτων του, περιβάλλεται από ελαχίστους. (Σ.Δ. σελίδες 18 και 19). Και ο Β' Ήχος. Η Επιτροπή κατ' αυτόν τον τρόπο αναιρεί πλήρως την άποψη του Χρυσάνθου για τον σχηματισμό του Β' Ήχου «κατά διφωνίαν ομοίαν».

Το Κε του Β' Ήχου βρίσκεται χαμηλότερα του διατονικού κε, στα 50/81 της χορδής. Δεδομένου, όπως είδαμε, ότι η κλίμακά του σχηματίζεται με βάση το νη από δύο όμοια, νη-γα και δι-κε, διαζευγμένα κατά μείζονα τόνο γα-δι, (Σ.Δ. σελ. 52, §65) αντιστοίχως προς τον χαμηλό κε, το πα επίσης είναι χαμηλότερο του διατονικού πα, και μπορούμε να το υπολογίσουμε αφαιρώντας από τον κε του Β' Ήχου (=50/81) μία τέλεια $5^{\text{η}} \frac{2}{3}$, δηλαδή ως $50/81 : \frac{2}{3} = 25/27$.

4.3.2.3. Ο πλάγιος Β' Ήχος, σχηματίζει τετράχορδο με διαδοχή διαστημάτων 243/256 – 200/243 – 24/25. Δηλαδή, στην βάση του σχηματίζεται διάστημα πυθαγορείου λείμματος¹¹, το οποίο η Επιτροπή ονομάζει «ύφεις του ελάσσονος» και το παράγει ως διαφορά υφέσεως και κόμματος κόμματος από τον μείζονα τόνο: $8/9 : (80/81)^2 * 24/25$, (Σ.Δ. σελ 24). Ακολουθεί διάστημα, το οποίο η Επιτροπή κατονομάζει «ελάχιστος του μείζονος» και ισούται με το άθροισμα μείζονος και ελαχίστου, δηλαδή $8/9 * 25/27 = 200/243$, και στο τέλος του τετραχόρδου δίεση, (Σ.Δ. σελίδες 19 και 20). Η κλίμακα του πλ. Β' απαρτίζεται από όμοια τετράχορδα πα-δι και κε-πα διαζευγμένα με τόνο μείζονα δι-κε, (Σ.Δ. σελ 57, §96). Προκύπτει λοιπόν ένα βου, βαρύτερο από το διατονικό, στη θέση 27/32. Αντιστοίχως, το ζω του πλ. Β' ήχου, βαρύτερο του διατονικού μπορούμε να το υπολογίσουμε προσθέτοντας μία τέλεια $5^{\text{η}}$ στο βου του πλ. Β' (=27/32), δηλαδή ως $27/32 * \frac{2}{3} = 9/16$. Επίσης, προκύπτει ένα γα υψηλότερο του διατονικού στη θέση 25/36 και αντίστοιχα ένα νη υψηλότερο του διατονικού το οποίο υπολογίζεται με την πρόσθεση τέλει $5^{\text{ης}}$ στο γα του πλ. Β', δηλαδή $25/36 * \frac{2}{3} = 25/54$.

4.3.3. Το εναρμόνιο γένος και οι ήχοι Γ' και Βαρύς εναρμόνιος

4.3.3.1. Γενικά: Το εναρμόνιο γένος χρησιμοποιεί κατά βάση τον μείζονα τόνο και το λείμμα στην δομή των κλιμάκων του.

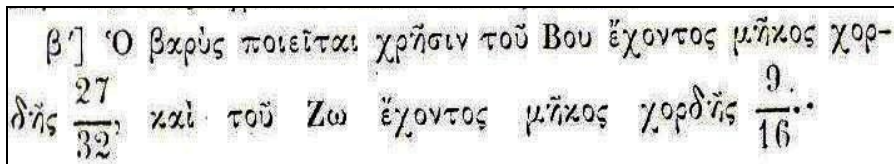
4.3.3.2. Ο Γ' Ήχος και ο Βαρύς εκ του Γα. Η Επιτροπή παρουσιάζει την κλίμακα του Γ' Ήχου με βάση το γή, απαρτιζόμενη από δύο διαζευγμένα όμοια τετράχορδα γή-ζή και γή'-γή', των οποίων η δομή είναι: *τόνος μείζων – τόνος μείζων – λείμμα* ($8/9 - 8/9 - 243/256$)¹², (Σ.Δ. σελ. 20 και σελ. 53, §72 και §73).

¹¹ Το πυθαγόρειο λείμμα προκύπτει ως αποτέλεσμα της αφαίρεσης 2 μείζονων τόνων από το τετράχορδο: $3/4 : (8/9)^2$.

¹² Ο Χρυσάνθος, παρότι καθιέρωσε τα διαγράμματα των κλιμάκων των ήχων να είναι οκτάχορδα, σε κάποιες περιπτώσεις που η συνήθης πορεία του μέλους ενός ήχου εκτείνεται τόσο προς τα κάτω, όσο και προς τα πάνω από τη βάση του, παρουσίαζε μία κλίμακα οκτάχορδη της οποίας τα άκρα δεν καταλάμβαναν ο φθόγγος των τελικών

Ωστόσο, δεν παραλείπει να ορίσει τα κρίσιμα διαστήματα πα-βου και βου-γα, τα οποία βρίσκονται κάτω από την βάση της κλίμακας, αντιστοίχως ως μείζονα τόνο και ως λείμμα, καθώς επίσης και τα υπεράνω της κορυφής του πενταχόρδου κε-ζω ύφεση και ζω ύφεση-νη, αντιστοίχως ως λείμμα και τόνο μείζονα. Προκύπτει κατ' αυτόν τον τρόπο ένας βου υψηλότερος του διατονικού στη θέση 64/81 (κατά 2 τόνους μείζονες υψηλότερα του δ^{\flat}). Το ζω ύφεση κατά λείμμα υψηλότερο του κε και κατά τόνο μείζονα χαμηλότερο του νη, δηλαδή κατά «ύφεση ελάσσονος» χαμηλότερο του διατονικού ζω, είναι στην ίδια θέση με το ζω του πλ. Β' (9/16). Την κλίμακα του Γ' Ήχου μεταχειρίζεται και ο Βαρύς Εναρμόνιος εκ του Γα, (Σ.Δ. σελ. 50, §104).

4.3.3.3. Ο Βαρύς Εναρμόνιος εκ του Ζω. Για τον Βαρύ Εναρμόνιο Ήχο εκ του Ζω, γίνεται μία κάπως περιπλεγμένη παρουσίαση. Στην σελίδα 20 αναφέρεται:



ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΗΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ απόσπασμα από τη σελίδα 20

Το βου 27/32 είναι το ίδιο με το βου του πλ. Β', όπως επίσης και το ζω 9/16. Αφού οριστούν αυτά τα δύο ύψη, πιο κάτω αναφέρεται ότι η κλίμακα του Βαρέως [εναρμονίου] απαρτίζεται «εκ δύο ομοίων τετραχόρδων Ζω-Βου, Γα-Ζω διαζευγμένων κατά τόνο μείζονα», (Σ.Δ. σελ. 21). Εφόσον κορυφή της κλίμακας είναι το ζω 9/16, το ζω της βάσης θα είναι $9/16 * 2 = 18/16$. Βεβαίως έχει οριστεί ότι το όλον της χορδής (1/1) στην οποία καταδεικνύονται οι θέσεις των φθόγγων αντιστοιχεί στον φθόγγο νη. Το ζω βάση του Βαρέως εναρμονίου, εκπεφρασμένο από τον λόγο $18/16 = 9/8 > 1/1$, απέχει κατά τόνο μείζονα κάτω του νη, και βεβαίως κείται εκτός της χορδής. Αυτό είναι άμεσα αντιληπτό ως μία μικρή αδυναμία του αρχικού σχεδιασμού της Επιτροπής να παρουσιάσει τις θέσεις των φθόγγων σε χορδή που το όλον της βομβεί τον δ^{\flat} . Διότι όλοι οι φθόγγοι οι οποίοι είναι αντιφωνίες των φθόγγων που είναι χαμηλότεροι από το δ^{\flat} κείνται εκτός χορδής. Ωστόσο, με σαφήνεια μπορεί να προσδιοριστεί η διαστηματική σχέση τους με τους φθόγγους εντός της χορδής.

καταλήξεων του ήχου (ο λεγόμενος βάση) και η οκτάβα του, αλλά ο χαμηλότερος κάτω από τη βάση κατά την συνήθη πορεία του μέλους φθόγγος και η οκτάβα του. Έτσι, το διάγραμμα της κλίμακας του Γ' Ήχου εκτείνεται από δ^{\flat} έως δ^{\flat} , παρότι ο φθόγγος των τελικών καταλήξεων είναι ο δ^{\flat} (σελ.151, §335), ενώ αναφερόμενος στην κατά τριφωνία δομή του εναρμονίου γένους, όταν αυτό «άρχεται από του γα» παραθέτει σύστημα από τρία συνημμένα εναρμόνια τετράχορδα νη-γα, γα-ζω ύφεση, ζω ύφεση-βου ύφεση (Μ.Θ. σελ.114, §261).

Οπότε, όπως και ο Γ' ήχος, έτσι και ο Βαρύς Εναρμόνιος εκ του Ζω, απαρτίζεται από δύο εναρμόνια τετράχορδα διαζευγμένα κατά μείζονα τόνο, και ουσιαστικά η κλίμακά του είναι μεταφορά της κλίμακας του Γ' ήχου κατά μία τέλεια 5^η (2/3) χαμηλότερα. Στο εδάφιο που ακολουθεί γίνεται αναφορά σε ένα είδος έλξης που περιστασιακά συμβαίνει στον Βαρύ Εναρμόνιο εκ του Ζω.

Ἀλλὰ ποιεῖται χρῆσιν τοῦ Κε καὶ ὁ τέταρτος ἐκ μῆ-
 κους χορδῆς $0,583 = \frac{729}{1250}$. Ὡστε τὸ τρίχορδον Δι—Κε—
 Ζω παρέχει

φθόγγοι	Δι	Κε	Ζω
μῆκη	$\frac{2}{3}$	$\frac{729}{1250}$	$\frac{9}{16}$
δονήσεις	$\frac{3}{2}$	$\frac{1250}{729}$	$\frac{16}{9}$
διαστήματα διὰ δυοῖν	$\frac{9}{8}$	$\frac{(80)^2}{(81)} \cdot \frac{25}{24}$	$\frac{27}{25} \cdot \frac{24}{25}$

Ὁ δὲ βαρὺς ἐκ δύο ὁμοίων τετραχορδῶν Ζω—Βου,
 Γα—Ζω διεζευγμένων κατὰ τόνον μείζονα.

ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΗΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ απόσπασμα από τη σελίδα 21

Η πρώτη φράση του εδαφίου πρέπει να διορθωθεί: «Ἀλλὰ ποιεῖται χρῆσιν τοῦ Κε [ως] καὶ ὁ τέταρτος ...». Το κε σε καταληκτικές φράσεις ἔλκεται από τον φθόγγο ζω και καταλαμβάνει την θέση 729/1250. Με τη διαφορά ότι το ζω του Δ' ήχου κατέχει την διατονική θέση του 27/50 και η ελκτική όξυνση του κε μετατρέπει την αρχική τους κατά ελάσσονα τόνο απόσταση σε ελάχιστο. Στην δομή όμως του εναρμονίου τετραχορδου το διάστημα ξ-ξ' είναι λείμμα. Η όξυνση του κε αυξάνει το διάστημα δι-κε από μείζονα τόνο σε δίεση ελάσσονος (2187/2500) και το διάστημα ξ δίεση -ξ' αντιστοιχεί στον λόγο 27/32 : 2187/2500 = 625/648. Η ίδιου τύπου έλξη ισχύει και για το τετράχορδο της βάσης της κλίμακας, όπου ο πα ἔλκεται από τον ξ (βλ. και Σ.Δ. σελ. 50, §107). Ο πα τότε καταλαμβάνει την θέση 2187/2500, όπως και όταν ἔλκεται από τον Βου του πλ. Δ'.

Επίσης, στο τέλος της §107 της σελίδας 50 αναφέρεται: «και ο Βου προς τούτοις προς τον Γα υψούται κατά ένα τμήμα». Εδώ δεν εννοείται ύψωση του βου ύφεση της κλίμακας, ο οποίος απέχει κατά διαζευκτικό μείζονα τόνο από τον γα. Ας ξαναθυμηθούμε και πάλι ότι τόσο το χρωματικό όσο και το Εναρμόνιο γένος θεωρούνται “πάθη” του Διατονικού, οπότε, υπ' αυτό το πρίσμα, εδώ ο υπολογισμός της θέσης του βου ως έλξης προς τον

γα γίνεται με βάση το ύψος του διατονικού βου υψωμένου κατά ένα κόμμα. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το διάστημα πα-βου θα γίνει μείζων τόνος και το διάστημα βου-γα λείμμα.

4.4. Συμπληρωματικά

4.4.1. Ο πλ. Α' Εναρμόνιος. Ο πλ. Α' πέραν της διατονικής του κλίμακας που εξετάσαμε, έχει επίσης μία κλίμακα που απαρτίζεται από ένα τετράχορδο διατονικό πα-δι το οποίο ακολουθείται από διαζευκτικό τόνο μείζονα δι-κε και εν συνεχεία ένα τετράχορδο εναρμόνιο κε-πα. Το εναρμόνιο τετράχορδο αυτό δεν περιγράφεται αναλυτικά από την Επιτροπή, διότι η Επιτροπή θεωρεί γνωστή τη δομή του όπως αυτή απορρέει από τα μουσικά κείμενα όπου δια της φθοράς ρ πάνω στον ζω υποδεικνύεται η πορεία διαστημάτων του μέλους του, άρα και η κλίμακά του. Επίσης, η κλίμακα αυτή είναι γνωστή, έχοντας παρατεθεί ως μικτή «εκ μεν διατονικού και εναρμονίου» από τον Χρυσανθο (Μ.Θ., Βιβλίο Γ', ΚΕΦ. Ζ', §262). Η δομή της με βάση τον πα συνολικά είναι:

ελάσσων-ελάχιστος-μείζων-διαζευκτικός μείζων-λείμμα-μείζων-μείζων

4.4.2. Ο Βαρύς Διατονικός. Ο Βαρύς διατονικός δεν εξετάζεται από την Επιτροπή στον Πρόλογο, μαζί με τους άλλους διατονικούς ήχους. Παρουσιάζεται μόνον ειδικώς, κατά την εξέταση του Βαρέως Ήχου στο Κεφ. ΙΔ' Περί Ήχων, στη σελίδα 59, §103, 104, 107. Δεν γίνεται κάποια ιδιαίτερη παρουσίαση της κλίμακάς του, παρό μόνο μια γενική αναφορά ότι ο Βαρύς Ήχος στα αργά Παπαδικά μέλη «ανάγεται εις το διατονικόν γένος και έχει βάσιν τον διατονικόν Ζω». Η §107 απλώς περιορίζεται στην περιγραφή της συμπεριφοράς των έλξεων του¹³.

Οι έλξεις αυτές επηρεάζουν την θέση των διατονικών φθόγγων γα και κε με όξυνση, ενώ του βου με βάρυνση. Όμως, όπως άλλωστε και ο Βαρύς διατονικός, δεν αναφέρονται στον πρόλογο, εκεί όπου το μέγεθος της μετάθεσης ενός ελκόμενου φθόγγου προσδιορίζεται ως διάστημα εκπεφρασμένο με λόγο, και αντιστοίχως και ως θέση πάνω στην χορδή. Ο τρόπος παρουσιάσής τους στο Κεφάλαιο Περί Ήχων, όπου

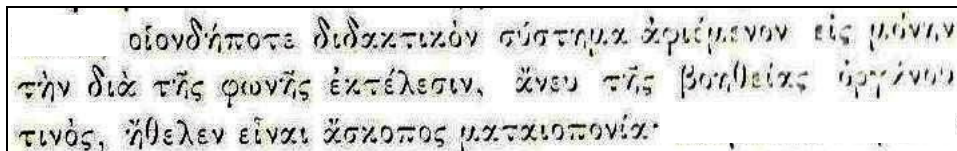
¹³ Είναι σαφές η κλίμακα ζω – Ζω' απαρτιζόμενη από τους φθόγγους του διατονικού γένους, με το δια πέντε διάστημα Ζω-Γα στη βάση του να χαμογελά σαρκόνια ως ανατολικός *diabolus in musica*, απαγορεύει στην Επιτροπή να τον παρουσιάσει κατά τον προσφιλή της τρόπο, δηλαδή ως δομή δύο ομοίων (ή έστω ανομοίων) τετραχόρδων διαζευγμένων κατά τόνο μείζονα. Ωστόσο, ο Βαρύς διατονικός δεν είναι η εξαίρεση που επιβεβαιώνει τον υποθαλπόμενο άτυπο κανόνα της Επιτροπής (και εν πολλοίς και του Μ.Θ. και των επιγόνων του), ότι οι οκτάχορδες κλίμακες που ολοκληρώνονται στην τέλεια οκτάβα αποτελούν στερεά μέθοδο οργάνωσης, και κατ' επέκταση παρουσίασης, της φθογγικής ύλης των Ήχων.

προσδιορίζονται μόνο ως ακέραιες ποσότητες κομμάτων (36^{ων} συγκερασμένης οκτάβας) μας επιβάλλει να αναβάλλουμε την δια λόγου παρουσίαση του μεγέθους των, επιφυλασσόμενοι να το προσδιορίσουμε επακριβώς μετά την κριτική παρουσίαση του «ενός και μοναδικού διαγράμματος» και του Ιωακειμίου Ψαλτηρίου. Το ίδιο είμαστε υποχρεωμένοι να πράξουμε και για τα διαστήματα που μετέχουν στη δομή των Τριών Χροών, οι οποίες εκτίθενται κατά παρόμοιο τρόπο, (Σ.Δ. σελ. 62, ΚΕΦ. ΙΣΤ').

4.5. Το ενιαίο διάγραμμα και το Ιωακείμιο Ψαλτήριο.

4.5.1. Γενικά

Η Επιτροπή αφού μελέτησε το φθογγικό υλικό των Ήχων και προσδιόρισε με λόγους τα ύψη των φθόγγων και τις μεταξύ τους σχέσεις, προσπάθησε να επιλύσει το πρόβλημα της αισθητοποίησης όλων αυτών διότι:



ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΗΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ απόσπασμα από τη σελίδα 21

Η αναγκαιότητα ενός κατάλληλου μουσικού οργάνου για την μελέτη και την διδασκαλία οδήγησε στην κατασκευή του Ψαλτηρίου, το οποίο προς τιμήν του αρωγού της Επιτροπής Πατριάρχου Ιωακείμ Γ' ονομάστηκε Ιωακείμιο, (Σ.Δ. σελ 21 έως 24). Το Ψαλτήριο εξ αρχής προωριζέτο να έχει την μορφήν ενός δυτικού *orgue* με ειδικές όμως λειτουργίες οι οποίες να αποδίδουν «μετά προσεγγιζούσης ακριβείας» όλους τους αναγκαίους φθόγγους για την εκτέλεση των μελών όλων των ήχων, και των χροών και των παραχορδών καθώς και τα ισοκρατήματα. Περί της λειτουργίας του Ιωακειμίου Ψαλτηρίου αφιερώνεται ειδικό τμήμα της Σ.Δ. ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΨΑΛΤΗΡΙΟΥ ΚΑΙ ΟΔΗΓΙΑΙ ΠΡΟΣ ΧΡΗΣΙΝ ΑΥΤΟΥ (σελίδες 27, 28 και 29).

Η εκτελεστική λειτουργικότητα του οργάνου αυτού απασχόλησε ιδιαίτερα την Επιτροπή. Γνώριζε ότι το υλικό των κλιμάκων, των έλξεων και των χροών εκτιθέμενο εντός της οκτάβας νη-Νη' (με βάση τον κανόνα της ισοδυναμίας της 8^{ας}) είναι συνολικά 22 διαφορετικού ύψους φθόγγοι, συμπεριλαμβανομένου του Νη' που ολοκληρώνει την οκτάβα, άρα τελικώς 21, (Σ.Δ. σελ 23). Γνώριζε όμως ότι το υλικό αυτό αυξάνεται δραματικά με τις παραχορδές, δηλαδή με τις μεταφορές της ύλης κάθε κλίμακας ή χροάς, συμπεριλαμβανομένων των έλξεων, από διαφορετική βάση της καθιερωμένης, πρακτική διαδεδομένη στα παλαιά μέλη ήδη από την εποχή του Κουκουζέλη, αλλά ιδιαιτέρως στην σύγχρονη με την Επιτροπή εποχή. Το να προβλεφθούν όλες οι πιθανές μεταφορές αφενός και το να διατηρηθούν ανέπαφες οι ευρεθείσες και αποτυπωθείσες δια λόγων διαστηματικές σχέσεις, θα καθιστούσε το Ιωακείμιο Ψαλτήριο

ιδιαίτερα δυσλειτουργικό, αν αναλογιστούμε μάλιστα ότι παρόμοιας βάσης πρόβλημα επί αιώνες προσπαθούσε η Δύση να επιλύσει με ένα υλικό 12 φθόγγων εντός μιας 8^{ας}, όχι με 21.

Μοιραία λοιπόν η Επιτροπή στράφηκε στην «σύγκρασιν κατά προσέγγισιν των διαστημάτων του διαγράμματος», στον συγκεκριασμό, όχι όμως διαιρώντας την 8^α σε 12 ίσα ακουστικώς διαστήματα όπως συνέβη στη Δύση, αλλά σε 36. Η διαίρεση αυτή θεωρήθηκε επαρκέστατη για να διαφυλάξει τις διαστηματικές σχέσεις και «να ευχαριστήσει τον μάλλον μεμψίμοιρον ιεροψάλτην». Την ακρίβεια απόδοσης των βασικών φθόγγων, αλλά και την αμελητέα απόκλιση στην απόδοση κάποιων άλλων, η Επιτροπή εκθέτει σε έναν συγκριτικό πίνακα στη σελίδα 23 της Σ.Δ.

Στον πίνακα αυτόν περιλαμβάνονται 22 φθόγγοι οι οποίοι αποτελούν την βασική ύλη της «ημετέρας» μουσικής από το λ έως το λ' , χωρίς να συμπεριλαμβάνονται τα παράγωγα των παραχορδών. Για να γίνει η δυνατότητα της σύγκρισης ακόμα λεπτομερέστερη τα συγκρινόμενα ύψη ανάγονται σε μία διαίρεση της 8^{ας} σε 600 ίσα ακουστικώς τμήματα. Τόσο τα δια λόγου εκπεφρασμένα ύψη, όσο και η προτεινόμενη θέση τους στο διάγραμμα του Ψαλτηρίου, μετρώνται με βάση το εξακοσιοστό της οκτάβας ($2^{1/600}$), ώστε να γίνει φανερό το ότι οι διαφορές τους είναι αμελητέες.

Προηγουμένως η Επιτροπή μάς προκαταλαμβάνει λέγοντας ότι με βάση τη διαίρεση της 8^{ας} στα 36, ο μείζων τόνος έχει μέγεθος 6 τμήματα, ο ελάσσων 5 και ο ελάχιστος 4. Και μάλιστα τονίζει το γεγονός ότι η διαίρεση της 8^{ας} στα 36 «έσωσε την ακουστικήν αξίαν του ελαχίστου» που είναι χαρακτηριστικό διάστημα της εκκλησιαστικής μουσικής. Επίσης, στην κεφαλή του διαγράμματος, εντός παρενθέσεως διευκρινίζεται ότι το κόμμα (το πυθαγόρειο κόμμα 80/81) «έχει 11 τοιαύτας μονάδας» δηλαδή 11 εξακοσιοστά.

Ο πίνακας αποτελείται από τρεις στήλες και 37 γραμμές. Κάθε γραμμή αντιστοιχεί σε 1 τμήμα 36^{ου} της οκτάβας, από το 0 έως το 36. Στην πρώτη στήλη αριθμούνται κατά σειρά τα κόμματα από το 0 έως το 36. Στη δεύτερη στήλη αναγράφονται σε εξακοσιοστά οι αντίστοιχες τιμές των 36 κομμάτων του ψαλτηρίου και σημειώνονται επίσης οι φθόγγοι. Στην τρίτη στήλη παρατίθενται μετρημένα σε εξακοσιοστά τα ύψη τα οποία είχαν προσδιοριστεί ως λόγοι. Όλες οι αντιστοιχήσεις είναι βεβαίως προσεγγιστικές, αλλά με τη μέγιστη δυνατή προσέγγιση. Η εργασία αυτή, αν αναλογιστούμε ότι τα μέσα της εποχής εκείνης ήταν οι λογαριθμικοί πίνακες και οι εργώδεις υπολογισμοί, θα σταθούμε με θαυμασμό απέναντι στην υπομονή και την δεξιότητα του μουσικολόγου Νικολάου Ιωαννίδου που ήταν επιφορτισμένος με το μαθηματικό μέρος του έργου της Επιτροπής. (Σ.Δ. σελ. 25).

(τὸ κόμμα περιλαμβάνει 11 τοιαύτας μονάδας)							
φθ.	Ψάλτηρ.	φθ.	Διαγρ.	φθ.	Ψάλτηρ.	φθ.	Διαγρ.
0	Nη ⁰	0		10	167		
1	17			11	Βου 183		182
2	ςNη 33	35		12	200		
3	50			13	Βς ρΓ 217	{ Βους 217	
4	ρΠα 67	67				{ Γα ρ 214	
5	83			14	133		
6	Πα 100	102		15	Γα 250		249
7	117			16	267		
8	ςΠα 133	137		17	Γας 283		284
9	ρΒου 150	147		18	300		

φθ.	Ψάλτηρ.	φθ.	Διαγρ.	φθ.	Ψάλτηρ.	φθ.	Διαγρ.
19	ρΔι 317	316		28	467		
20	333			29	Κες 483		488
21	Δι 350	351		30	Ζω ρ 500		498
22	367			31	517		
23	Δις 383	386		32	Ζω 533		533
24	400			33	550		
25	Κε ρ 417	417		34	Ζ ρς Ν 567	{ Ζως 568	
26	433					{ Νη ρ 565	
27	Κε 450	453		35	583		
				36	Νη 600		

ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΗΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ απόσπασμα από τη σελίδα 23

Η Επιτροπή, ωστόσο, δεν δίνει τις απαραίτητες πληροφορίες και επεξηγήσεις, ώστε να γίνει κατανοητό το πώς έχουν καταρτιστεί η 2^η και η 3^η στήλη του Πίνακα: δηλαδή, ποιοι είναι ο λόγοι που αντιστοιχούν στους φθόγγους της 3^{ης} στήλης. Θέλοντας να διερευνήσω την αξιοπιστία του πίνακα με τα πολύ ισχυρά μαθηματικά εργαλεία των σύγχρονων λογιστικών προγραμμάτων Η.Υ. βρήκα τα εξής:

Η 3^η στήλη είχε καταρτιστεί με βάση τους φθόγγους του διατονικού γένους. Οι ενδιαμέσοι φθόγγοι που αντιστοιχούν σε υφέσεις και διέσεις είχαν υπολογιστεί με βάση τον λόγο που αντιστοιχεί σε δεδομένο διατονικό φθόγγο (πχ. 9/8 για το πα) και το γινόμενο του με την δίεση 25/24 ή την ύφεση 24/25 αντιστοίχως. Οι λόγοι αυτοί κατόπιν είχαν

μετατραπεί σε δεκαδικούς και είχαν αντιστοιχηθεί βάσει λογαριθμικών πινάκων με εξακοσιοστά της 8^{ας}.

Στο σύνολο των τιμών σε εξακοσιοστά της 3^{ης} στήλης βρέθηκαν τρεις ασημαντες μικρές αποκλίσεις, σφάλματα ίσως των λογαριθμικών πινάκων που χρησιμοποίησε ο Νικόλαος Ιωαννίδης:

α) Ο βου δίεση ($100/81 \cdot 25/24 = 625/486$) που έχει την δεκαδική τιμή 1,2860082305 έχει στον Πίνακα της Επιτροπής την τιμή 217 (=1,2849094261), ενώ τον βρήκα να είναι εγγύτερος προς την τιμή 218 (=1,2863946694).

β) Ο κε ύφεση ($27/16 \cdot 24/25 = 81/50 = 1,62$) έχει στον Πίνακα της Επιτροπής την τιμή 417 (=1,6188844331), ενώ τον βρήκα να είναι εγγύτερος προς την τιμή 418 (=1,6207557224).

γ) Ο ζω δίεση ($50/27 \cdot 25/24 = 625/324 = 1,929012346$) αντιστοιχείται στον Πίνακα της Επιτροπής με την τιμή 568 (=1,9274142368), ενώ τον βρήκα να είναι εγγύτερος προς την τιμή 569 (=1,9296421597).

Επίσης, ανάξιο λόγου, για το 14 της 1^{ης} στήλης, στην 2^η στήλη εκ παραδρομής αναγράφεται τιμή 133 αντί της ορθής 233.

Τέλος στην σελίδα 24 η Επιτροπή προσθέτει μερικά ακόμα στοιχεία:

"Οσον δ' ἀφορᾷ τὰ διαστήματα διὰ δυοῖν τῶν ἑτέρων δύο γενῶν, ἅτινα εὐρέθησαν ὄντα :		
• ὕφεις τοῦ ἐλάσσονος	$\frac{9}{8} \left(\frac{80}{81}\right)^2 \cdot \frac{24}{25}$	
δίεσις τοῦ ἐλάσσονος	$\frac{9}{8} \left(\frac{80}{81}\right)^2 \cdot \frac{25}{24}$	
ἐλάχιστος τοῦ μείζονος	$\frac{9}{8} \times \frac{27}{25}$	
μετρούμενα διὰ τοῦ $\frac{1}{600}$ παρέχουσι 45, 116, 168, τὸ δὲ Ψαλτήριον πρὸς ἐκτέλεσιν αὐτῶν περιλαμβάνει τμήματα :		
3= 50	ἀντὶ	45
7= 117	»	116
10= 167	»	168
ὣν τὸ πρῶτον μόνον ἐστὶν ὀξύτερον τοῦ δέοντος κατὰ $\frac{1}{2}$ κῶμμα περίπου.		

ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΗΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ απόσπασμα από τη σελίδα 24

Σε αντίθεση με τον πίνακα η συμπληρωματική αυτή παράγραφος δεν προσδιορίζει φθόγγους, αλλά διαστήματα.

Πρόκειται για την ύφεση ελάσσονος και την δίεση ελάσσονος, καθώς και τον ελάχιστο του μείζονος. Σημειώνω μια αμελητέα απόκλιση για την τιμή σε εξακοσιοστά του ελαχίστου του μείζονος ($9/8 \cdot 27/25 = 243/200 = 1,215$) που δίνεται ως 168 (=1,2141948844), ενώ την βρήκα εγγύτερη στο 169 (=1,2155983879). Την Επιτροπή την ενδιαφέρει εδώ η αποτίμηση των διαστημάτων σε τμήματα του Ψαλτηρίου, δηλαδή ως μεγέθη υπολογιζόμενα με βάση το 36^ο της οκτάβας ($2^{1/36}$). Η ύφεση ελάσσονος έχει 3 τμήματα, η δίεση ελάσσονος 7 και ο ελάχιστος του μείζονος 10.

Η Επιτροπή θεωρεί ότι με τον πίνακα και με την επεξηγηματική παράγραφο που ακολουθεί δίνονται επαρκή πειστήρια ότι η σύγκραση της 8^{ας} στα 36 διασφαλίζει την μέγιστη δυνατή προσέγγιση της ακριβούς απόδοσης των φθόγγων και των διαστημάτων. Παραδέχεται ότι σημαντική κάπως απόκλιση υπάρχει στην απόδοση του φθόγγου κεσ' κατά 5 εξακοσιοστά χαμηλότερα (δηλαδή περίπου μισό πυθαγόρειο κόμμα που είναι 11 εξακοσιοστά). Ανάλογη απόκλιση παρουσιάζεται και για την ύφεση ελάσσονος κατά 5 εξακοσιοστά ψηλότερα. Όλοι οι υπόλοιποι φθόγγοι παρουσιάζουν μηδενική, έως ελάχιστη απόκλιση. Επιπλέον η Επιτροπή παραδέχεται ότι μία διαίρεση της 8^{ας} σε 72 ίσα ακουστικά τμήματα θα βοηθούσε σε ακριβέστερη απόδοση των φθόγγων, όμως κάτι τέτοιο συναντούσε κατασκευαστικές δυσκολίες:

διαίρεσις τοῦ διὰ πασῶν εἰς 72 ἴσα ἀκουστικὰ διαστήματα
ἤθελεν ἐπιφέρει τελειότεραν μεταξὺ θεωρίας καὶ πράξεως
συμφωνίαν· ἀλλ' ἡ ἐπιτροπὴ ἀπέφυγε τοῦτο διὰ τὸ δύσκο-
λον τῆς κατασκευῆς τοιοῦτου ὀργάνου καὶ διὰ τὸ δύσχρηστον

ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΗΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ απόσπασμα από τη σελίδα 23

Από τον Πίνακα της Επιτροπής, λόγω του τρόπου καταρτίσεώς του που παρουσίασα ήδη, απουσιάζουν κάποιοι σημαντικοί φθόγγοι, των οποίων το ύψος έχει προσδιοριστεί στις σελίδες από 17 έως 21. Πρόκειται για τους εξής κατά σειρά ύψους:

- Ο πασ' ως έλξη προς το βον, του πλ. Δ' Ήχου, ο οποίος υπολογίζεται από τον νη ως διάστημα διέσεως ελάσσονος, και σε παλμούς είναι $2500/2187 = 1,143118427$, εγγύτερος στα 116 εξακοσιοστά (=1,1434024870) και στα 7 τμήματα της οκτάβας (=1,1442834331 που προσεγγίζουν τα 117 εξακοσιοστά = 1,1447241606).¹⁴
- Ο βον του Γ' ήχου, σε παλμούς 81/64 (=1,265625) που αντιστοιχεί σε 204 εξακοσιοστά (1,2657565940) και είναι εγγύτερος στα 12 36^α της οκτάβας (= 200 εξακοσιοστά).
- Ο κεσ' ως έλξη προς το ζω, του Δ' Ήχου, ο οποίος υπολογίζεται από τον δι ως διάστημα διέσεως ελάσσονος, και σε παλμούς είναι $1250/729 = 1,7146776406$, που εγγύτερος στα 467 εξακοσιοστά (=1,7151483109) και στα 28 36^α της οκτάβας (=1,7144879657).

Επίσης, αξιοποιώντας την έως τώρα μελέτη μου πάνω στα πορίσματα και τα ορίσματα της Επιτροπής, ακολουθώντας αντίστροφη πορεία θα

¹⁴ Η τιμή 7 που αντιστοιχεί στο ύψος πα δίεση ως έλξη προς το Βου στον πλ. Δ' ήχο, δεν πρέπει να θεωρηθεί ότι έχει καλυφθεί από την αναφορά στο μέγεθος του διαστήματος της διέσεως ελάσσονος της σχετικής παραγράφου στη σελίδα 24, που ήδη διαπραγματευτήκαμε.

συμπληρώσω τα κενά της, προσδιορίζοντας ως λόγους τα ύψη όλων των έλξεων που περιγράφονται κατ' ήχον στο ΚΕΦ. ΙΔ της Σ.Δ. (σελ. 49 έως 61) και τα ύψη των *χρωών* (Σ.Δ. σελ. 62, 63), τα οποία αποδίδονται με τιμές τμημάτων (σε 36^α της οκτάβας).

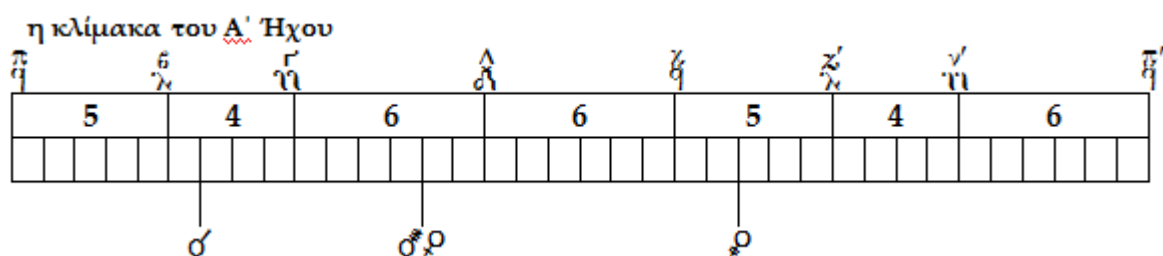
Το γεγονός ότι η Επιτροπή, στην φάση κατά την οποία διερευνούσε το ύψος των φθόγγων και τα προσδιόριζε με λόγους, δεν προσδιόρισε τα ύψη ορισμένων έλξεων, αλλά εκ των υστέρων και αφού είχε προχωρήσει στον χωρισμό της οκτάβας σε 36 τμήματα, τα προσδιόρισε ακουστικώς στο συγκεκριμένο σύστημά της, γεννά αμφιβολίες σε αρκετές περιπτώσεις σχετικά με το σε ποιο ύψος υπό την μορφή λόγου αντιστοιχεί η θέση ενός φθόγγου που έχει προσδιοριστεί με βάση τα τμήματα.

4.5.2. Τα ύψη των έλξεων του Α' Ήχου

§ 59. Εἰς τὸ Εἰριμολογικὸν μέλος ὁ φθόγγος Βου ἐν ἀναβάσει ἐλκόμενος ὑπὸ τοῦ Γα λαμβάνει δέσιν ἐνὸς τμήματος· ὁ δὲ Γα ἐλκόμενος ἐπίσης ὑπὸ τοῦ Δι λαμβάνει δέσιν τεσσάρων τμημάτων, ἐν καταβάσει δὲ οἱ φθόγγοι οὗτοι ἐπανέρχονται εἰς τὴν φυσικὴν αὐτῶν θέσιν. Ὁ φθόγγος Ζω εἰς τὸ μέλος δὲν ὑπερβαίνει τὸν φθόγγον τοῦτον, λαμβάνει ὅρεσιν τριῶν τμημάτων· εἰς δὲ τὸ μέλος φθάνει μέχρι τοῦ Νη, ἐν μὲν τῇ ἀναβάσει λαμβάνεται φυσικῶς, ἐν δὲ τῇ καταβάσει λαμβάνει ὅρεσιν τριῶν τμημάτων (κείσθω ὡς παράδειγμα τῶν ἑλλείψεων τούτων: Σοῦ ἢ τροπαιοῦχος δεξιὰ κτλ.)

§ 60. Εἰς τὸ Στιγμηρικὸν (ιδίως Παπαδικόν) εἶναι τὸ μέλος ἐπιμένῃ ἐπὶ τοῦ Γα καὶ δὲν ὑπερβαίνει τὸν Δι, τότε ὁ Δι λαμβάνει ὕφασιν δύο τμημάτων, καὶ τότε ὁ ἥχος οὗτος καλεῖται πρῶτος δίφωνος οἷόν ἐστι τὸ ἐξῆς μέλος :

ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΗΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ απόσπασμα από τη σελίδα 50



Ο βον οξυνόμενος κατά 1 τμήμα καθιστά τόνο μείζονα το διάστημα πα-
βου, οπότε του πα υπολογισμένου στο $9/8$, ο βον είναι $(9/8)^2 = 81/64$

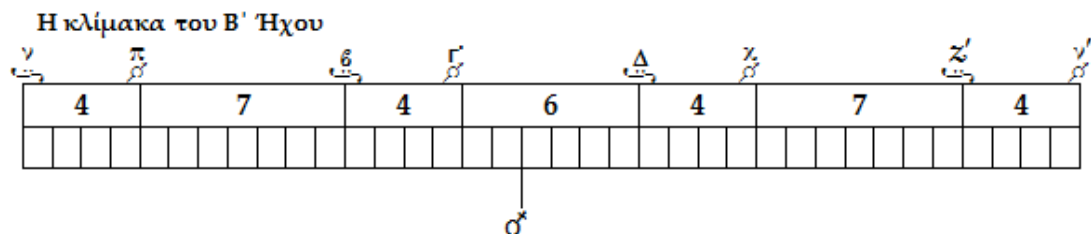
Ο γα οξυνόμενος κατά 4 τμήματα, έρχεται στην ίδια θέση που κατέχει και
ο γα του πλ. Β' Ήχου (Σ.Δ. σελ. 57, §96), θέση που έχει υπολογιστεί στα $36/25$
και στην ίδια θέση βρίσκεται και ο δι ύφεση.

Ο ζω βαρυνόμενος κατά 3 τμήματα έρχεται στην ίδια θέση με τον κε δίεση
του Πίνακα, και υπολογίζεται (με βάση τα συμπεράσματά μας για την
κατάρτισή του), ως $27/16 * 25/24 = 225/128$.

4.5.3. Τα ύψη των έλξεων του Β' Ήχου

§ 68. Ὁ Γα ἐν ἀναβάσει ὑπόκειται εἰς ἑλξιν ἐπὶ
τὸ ὀξὺ δύο τμημάτων, πλησιάζων πρὸς τὸν Δι, ἐν κατα-
βάσει δὲ πλησιάζων πρὸς τὸν Βου ἐπ' ἀνέρχεται εἰς τὴν
φυσικὴν τοῦ θέσιν.

ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΗΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ απόσπασμα από τη σελίδα 52



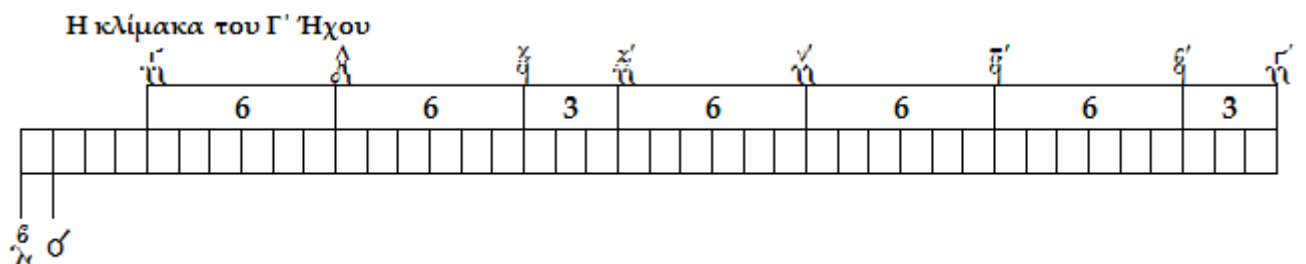
Ο γα οξυνόμενος κατά 2 τμήματα βρίσκεται στη θέση που κατέχει ο γα
δίεση του Πίνακα και υπολογίζεται ως $4/3 * 25/24 = 25/18$

4.5.4. Το ύψος της έλξης του Γ' Ήχου

§ 76. Ὁ φθόγγος Βου ἐν ἀναβάσει ὑπόκειται εἰς
ἑλξιν ἐνὸς τμήματος πλησιάζοντος πρὸς τὸν Γα, ἐν κατα-
βάσει δὲ πλησιάζοντος πρὸς τὸν Πα λαμβάνει τὴν ἐν τῇ
κλίμακι ὁρισθεῖσαν θέσιν.

§ 77. Ἡ ἑκτασις τοῦ ἤχου τούτου ἐστὶν ἀπὸ τοῦ
κάτω Νη μέχρι τοῦ ὀξέως Πα· ἐνίοτε δὲ καταβαίνει μέγρι
τοῦ Ζω (ἐνχρμονίως).

ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΗΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ απόσπασμα από τη σελίδα 53



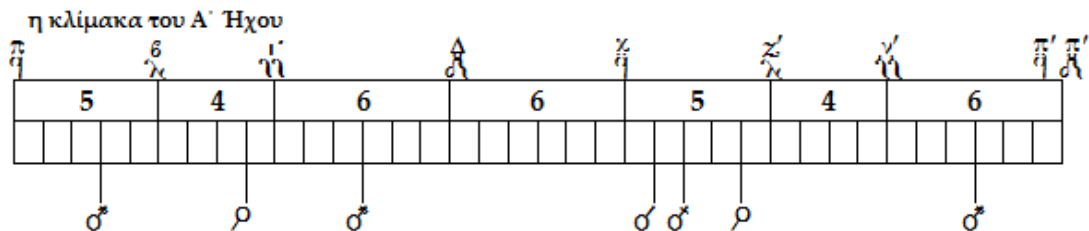
Η κανονική σχέση του βου κάτω από την βάση του Γ' ήχου είναι η διατονική, (Σ.Δ. §76). Ελκόμενος από τον γα κατά ένα τμήμα έρχεται σε απόσταση λείμματος 256/243 κάτω από τον γα, και σε απόσταση μείζονος τόνου από το πα, οπότε το ύψος του υπολογίζεται ως $9/8 * 9/8 = 81/64$.

4.5.5. Τα ύψη των έλξεων του Δ' Ήχου.

§ 83. Εἰς τὸ πρῶτον τετράχορδον Δι Κε Ζω Νη τοῦ Παπαδικοῦ μέλους ὁ Κε, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, εἶναι ὑψόμενος κατὰ ἓν τμήμα· ὅταν δὲ ἐμμένῃ τὸ μέλος ἐπὶ τοῦ Ζω, τότε ὑφοῦται ἔτι ὡς ἐκ τῆς ἑλξεως κατὰ δύο τμήματα. Καὶ ὁ Γα ὑπόκειται εἰς τὰς αὐτὰς ἑλξεις, ὡς καὶ ἐν τῷ Α' ἤχῳ. Εἰς τὸ Εἰρμολογικὸν μέλος ὁ Πα ἔλκεται ὑπὸ τοῦ Βου κατὰ τρία τμήματα ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον· καὶ ὁ Γα ἐνίοτε ἐλκόμενος ὑπὸ τοῦ Βου, ἐκπίπτει κατὰ ἓν τμήμα. Ὁ δὲ Ζω ὑπόκειται εἰς μείωσιν ἑνὸς τμήματος ὅταν τὸ μέλος ἐράπτηται αὐτοῦ καὶ ἐπιστρέφῃ ἐπὶ τὸ βαρὺ

1. Ἐν τισι μέλεσι τοῦ ἤχου τούτου, καὶ μάλιστα ἐν τῷ Στιχηρικῷ καὶ Παπαδικῷ, γίνεται ἐφαρμογὴ καὶ τοῦ Τροχοῦ, ὅτε ὁ ὑψηλὸς Πα γίνεται Δι.

ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΗΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ απόσπασμα από τη σελίδα 54



Ο Δ' Ήχος ο οποίος «μεταχειρίζεται κλίμακα διατονικήν κατὰ το διαπασών σύστημα» (Σ.Δ. σελ. 54, §80), αν και διαφοροποιείται κατὰ τα τρία είδη της μελοποιΐας (Ειρμολογικόν, Στιχηραρικόν και Παπαδικόν μέλος), ωστόσο χρησιμοποιεί αυτήν την μέση έκταση που παρουσιάζω στο παραπάνω διάγραμμα και η οποία θα μας βοηθήσει να κατανοήσουμε καλύτερα την θέση των έλξεων και στα τρία είδη μελοποιΐας.

Ο κε ελκόμενος από τον ζω καταλαμβάνει δύο θέσεις. Υψούμενος κατὰ ένα τμήμα ουσιαστικά καταλαμβάνει την θέση που έχει υποδειχθεί από την Επιτροπή κατὰ την μελέτη του Δ' Ήχου (Σ.Δ. σελ. 17 και 18, Δ.Δ. 4.3.1.3. σελ. 108) και έχει υπολογιστεί ως 1250/729. Υψούμενος κατὰ δύο τμήματα,

καταλαμβάνει την θέση κε δίεση του Πίνακα, που υπολογίζεται σε $27/16 * 25/24 = 225/128$.

Ο γα ελκόμενος από τον δι, υψώνεται κατά τρία τμήματα, στην ίδια θέση με την αντίστοιχη έλξη του Α' Ήχου, $36/25$.

Λόγω της κατά Τροχόν κινήσεως του Στιχηραρικού και του Παπαδικού Δ' , όπως αναφέρεται στην υποσημείωση του σχετικού αποσπάσματος από την Σ.Δ., όταν ο άνω Πα επέχει θέση Δι, τότε αντίστοιχα προς την έλξη γα-δι θα γίνεται έλξη νη-πα. Σε αυτήν την περίπτωση ο νη δίεση θα έχει ύψος κατά ένα τέλειο πεντάχορδο υψηλότερο της γα διέσεως, δηλαδή $36/25 * 3/2 = 54/25$. Το ύψος αυτό προβαλλόμενο κατά μία 8^α κάτω γίνεται $27/25$.

Στο Ειρμολογικό μέλος, ο πα ελκόμενος από τον βου και υψούμενος κατά 3 τμήματα έρχεται στη θέση κατά μίαν ύφεση $24/25$ χαμηλότερα από το βου, δηλαδή κατά δύο τμήματα όπως φαίνεται στον Πίνακα, και υπολογίζεται ως $100/81 * 24/25 = 32/27$. Ωστόσο, οφείλω να εντοπίσω εδώ μια ανακολουθία: ο ειρμολογικός Δ' Ήχος, την έλξη αυτήν την έχει κατά τα ισχύοντα στον πλ. Δ' ήχο, και η έλξη αυτή έχει ήδη προσδιοριστεί κατά ένα τμήμα υψηλότερη του πα, στη θέση της διέσεως ελάσσονος (Δ.Δ. 4.3.1.3. σελ 108) ως $2500/2187$.

Επίσης, ο γα ελκόμενος από τον βου και βαρυνόμενος κατά ένα τμήμα, θα απέχει από τον δι κατά δίεσιν ελάσσονος (κατά 7 τμήματα), άρα η θέση του βαρυνμένου γα θα είναι $3/2 * 2187/2500 = 6561/5000$.

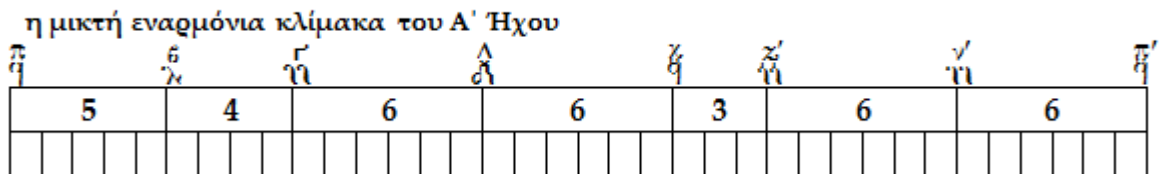
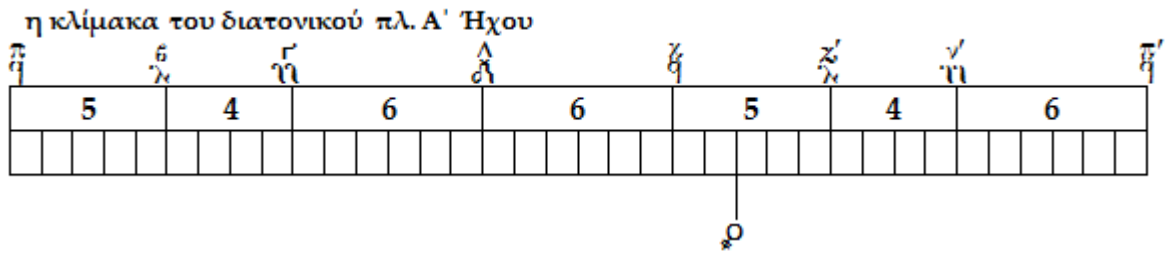
4.5.6. Το ύψος της έλξης του πλαγίου Α' Ήχου.

§ 91. Τὰ Ειρμολογικά τοῦ ἤχου τούτου, ἅπερ ἔχουσι βάσιν τὸν Κε ὀδεύουσιν ἐπὶ τὸ βαρὺ καὶ ἐπὶ τὸ ὀξὺ ὡς ἀπὸ τοῦ Πα. Ὅταν δὲ ποιῶσι καταλήξεις εἰς τὸν Πα, ἔχουσιν αὐτὸν φυσικόν, ὅτε καὶ ἀπαιτοῦσι τὸν Ζω μὲ ὕφεσιν τριῶν τμημάτων (ὡς Χαίροις ἀσκητικῶν ἀληθῶς). Ὅταν τὸ μέλος ἔχῃ βάσιν τὸν Πα, δὲν ὑπερβαίνει δὲ τὸν Ζω, τότε ὁ φθόγγος οὗτος ἐν καταβάτει ὑφίσταται ὕφεσιν τριῶν τμημάτων (ὡς Κύριε ἐκέκραξα κτλ.).

ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΗΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ απόσπασμα από τη σελίδα 56

Ο πλ. Α', όπως είδαμε εργάζεται σε δύο κλίμακες. Μια διατονική, πανομοιότυπη με αυτήν του Α' Ήχου και μία μικτή (από διαζευγμένα διατονικό και εναρμόνιο τετράχορδο), (Δ.Δ 4.3.1.2. σελ 108, 4.4.1 σελ 112).

Η μόνη έλξη που έχει ο εν λόγω Ήχος, παρουσιάζεται στον διατονικό κλάδο του και είναι μία βάρυνση του ζω κατά 3 τμήματα, όπως ακριβώς συμβαίνει και στον Α' Ήχο, και η θέση του είναι $225/128$.

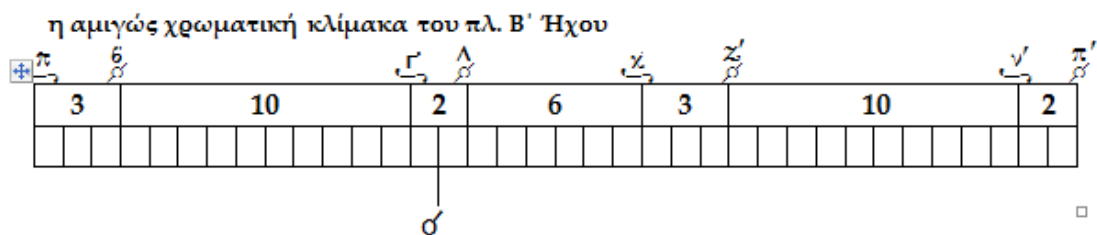


Παραλείπει η Επιτροπή να αναφέρει ότι ο πλ. Α' ακολουθώντας την μικτή αυτή κλίμακα, στο διατονικό μέρος της (πα-κε) εφαρμόζει τις έλξεις που ισχύουν και στον Α' Ήχο, του βου προς τον γα, και ιδίως του γα προς τον δι, τις οποίες ήδη εξέτασα, (Δ.Δ. 4.5.2. σελ. 118, 119).

4.5.7. Τα ύψη των έλξεων του πλαγίου Β' Ήχου.

§ 99. Ὁ Γα τοῦ ἤχου τούτου εἰς τὰ Στιχηραρικά καὶ Παπαδικὰ ὑπόκειται εἰς ἔλξιν ἐνὸς τμήματος, ὅταν τὸ μέλος ἐνδιατρίβῃ ἐπὶ τοῦ Δι, καὶ κατὰ συνέπειαν ὁ Γα—Δι μένει μόνον μὲ ἐν τμήμα· ὅταν δὲ καταβαίνει, ἐπανερχεται εἰς τὴν θέσιν του.


ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΗΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ απόσπασμα από τη σελίδα 58



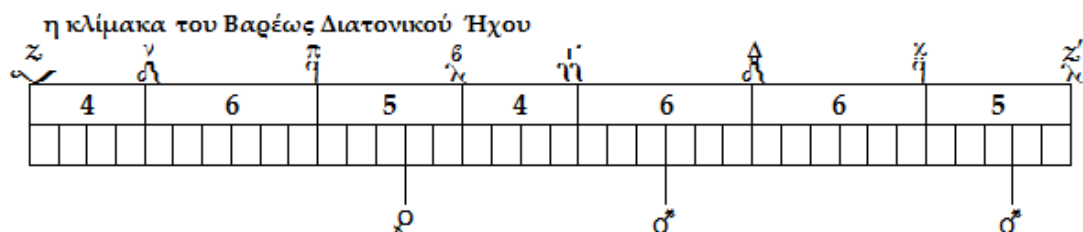
Όταν ο γα έλκεται προς τον δι και δημιουργείται μεταξύ τους διάστημα ενός τμήματος, τότε μεταξύ του υψωμένου γα και του κε έχουμε διάστημα 7 τμημάτων, το οποίο αντιστοιχεί σε δίεση ελάσσονος, οπότε το ύψος τού γα υπολογίζεται ως $27/16 * 2187/2500 = 59049/40000 (=1,476225)$. Επίσης, το ίδιο ύψος έχει απόσταση 14 τμημάτων από τον πα, δηλαδή απόσταση κατά το άθροισμα 2 ελασσόνων τόνων και ενός ελάχιστου (5+5+4) και μπορεί να υπολογιστεί ως $9/8 * (800/729)^2 * 27/25 = 3200/2187 (1,463191587)$. Αν πάλι υπολογιστεί η απόστασή του από το πα ως άθροισμα 2 διέσεων ελάσσονος (7+7=14) τότε είναι $9/8 * (2500/2187)^2 = 781250/531441 (=1,470059706)$.

Οι έλξεις του Βαρέως Διατονικού της Παπαδικής:

§ 107. Εἰς τὸ Παπαδικὸν μέλος τοῦ ἤχου τούτου, τουτέστι τὸ ἔχον βάσιν τὸν Ζω διατονικόν, ὁ Γα ὑψοῦται πρὸς τὸν Δι ἐν ἀναβάτει κατὰ τρία τμήματα. Ὁ Κε ἐλκόμενος κατὰ τρία τμήματα εὐρίσκεται πάντοτε πλησίον τοῦ Ζω· ὁ δὲ Βου ὑπόκειται ἐνιαχοῦ εἰς ὕφεσιν πρὸς τὸν Πα κατὰ δύο τμήματα ὡς



ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΗΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ απόσπασμα από τη σελίδα 50



Στον Βαρύ Διατονικό Ἦχο η έλξη του γα προς τον δι είναι η ίδια που εφαρμόζεται και στον Α' Ἦχο, αλλά και στον Δ' και στον πλ. Α'. Το ύψος αυτού του ελκόμενου γα έχει υπολογιστεί στο 225/128.

Η έλξη του κε προς τον ζω είναι πιο οξεία από τις αντίστοιχες του κε στους άλλους διατονικούς Ἦχους, όπως ο Δ'. Η ανύψωση του ελκόμενου κε κατά 3 τμήματα τον φέρνει ουσιαστικά στην ίδια θέση με τον ζ' των εναρμονίων Ἦχων, δηλαδή $4/3 * 4/3 = 16/9$.

Η έλξη του βου προς τον πα φέρνει τον βου στην θέση που κατέχει στον πλ. Β' Ἦχο και στον Βαρύ Εναρμόνιο εκ του ζω, θέση που έχει υπολογιστεί ως 32/27.

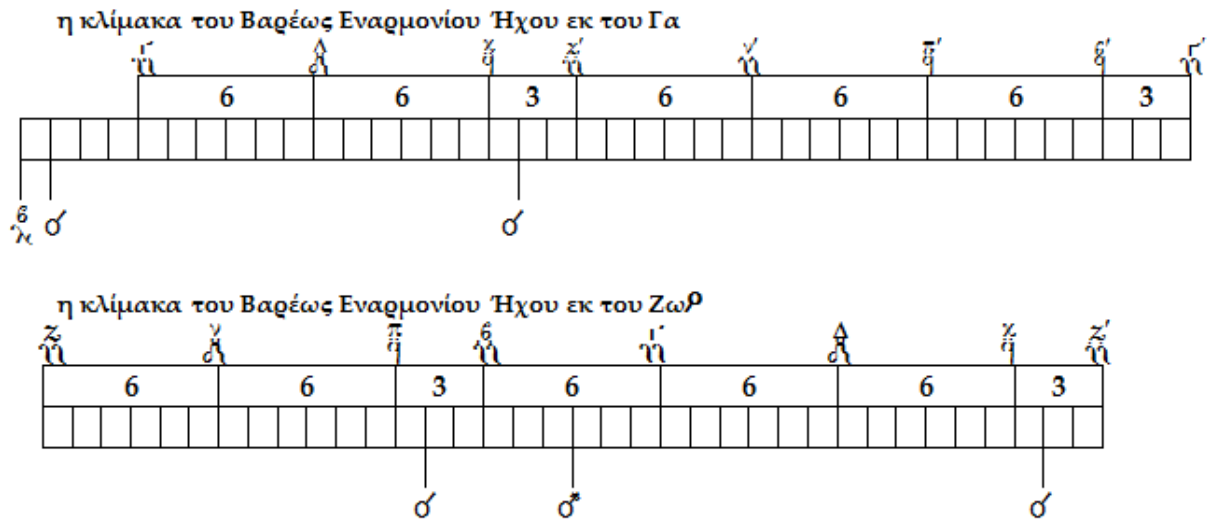
Επίσης ιδιαίτερη αναφορά γίνεται στις έλξεις του Εναρμονίου Βαρέως:

Εἰς δὲ τὸ ἐναρμόνιον μέλος ὁ Κε ἔλκεται, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, ὑπὸ τοῦ Ζω κατὰ ἓν τμήμα, τὸ αὐτὸ συμβαίνει καὶ εἰς τὸν (κάτω) Πα· καὶ ὁ Βου πρὸς τούτοις πρὸς τὸν Γα ὑψοῦται κατὰ ἓν τμήμα.

ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΗΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ απόσπασμα από τη σελίδα 50

Η έλξη του κε προς τον ζω, καθώς και του βου προς τον γα, κάλλιστα μπορούν να αφορούν στον Βαρύ Εναρμόνιο εκ του Γα, όσο και στον Βαρύ εναρμόνιο εκ του Ζω ύφεση. Η φράση όμως «το αυτό συμβαίνει και εις τον

[κάτω] Πα» μας οδηγεί να σκεφτούμε ότι η συγκεκριμένη έλξη συσχετίζεται αποκλειστικά με τον Βαρύ Εναρμόνιο εκ του Ζω ύφεση, όπου το βου ύφεση της κορυφής του βαρέως τετραχόρδου έλκει τον πα, όπως και το ζω ύφεση, η κορυφή του οξέως τετραχόρδου, έλκει τον κε.



Και για τις δύο αυτές μορφές του Βαρέως Εναρμονίου τα ύψη που καταλαμβάνουν οι έλξεις τα έχω υπολογίσει ήδη, (Δ.Δ. 4.3.1.3. σελ. 108, και 4.5.4. σελ. 120):

- Ο κε υψούμενος προς τον ζω ύφεση καταλαμβάνει τη θέση 1250/729.
- Ο πα αντίστοιχα, (και μόνο στον Βαρύ Εναρμόνιο εκ του Ζω ύφεση) υψούμενος προς τον βου ύφεση καταλαμβάνει τη θέση 2500/2187.
- Ο βου υψούμενος προς τον γα την θέση 81/64.

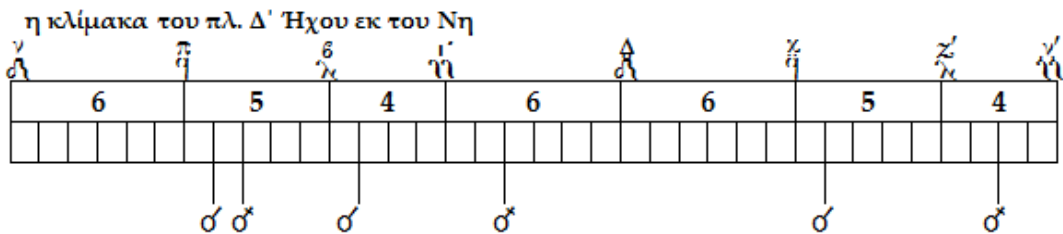
4.5.9. Τα ύψη των έλξεων του πλαγίου Δ' Ήχου.

§ 114. Έν τῷ ἤχῳ τούτῳ ὁ φθόγγος Πα εὐρίσκει-
ται, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, ὑψωμένος κατὰ ἓν τμήμα ὡς
ὁ Κε ἐν τῷ Δ', ὑφιστάμενος δὲ ἔλξιν πρὸς τὸν Βου ὑψοῦ-
ται κατὰ δύο τμήματα. Ὁ Βου ἐλκόμενος ὑπὸ τοῦ Γα
ἐν ἀναβάσει ὑπόκειται εἰς ἔλξιν ἐνὸς τμήματος· ἐπίσης
ὁ Γα ἐν ἀναβάσει ἐλκόμενος ὑπὸ τοῦ Δι ὑψοῦται κατὰ
δύο τμήματα. Ὁ Ζω ἐπίσης ἐν ἀναβάσει ἐλκόμενος ὑ-
ψοῦται πρὸς τὸν Νη κατὰ δύο τμήματα.

ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΗΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ απόσπασμα από τη σελίδα 61

Η §114 μας δίνει περισσότερα στοιχεία για τις έλξεις του πλ. Δ' από αυτά που παρατέθηκαν στον Πρόλογο, (Σ.Δ. σελ. 17 & 18). Όπως και ο κύριός του Ήχος, ο Δ', έτσι και ο πλ. Δ' «ανήκων στο διατονικόν γένος» (Σ.Δ. σελ 60, §111), μεταχειρίζεται τους διατονικούς φθόγγους. Ένα βασικό ζήτημα που

γεννάζεται στην §114, από την φράση «Εν τω ήχῳ τούτῳ ὁ φθόγγος Πα εὐρίσκεται ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ὑψωμένος κατὰ ἐν τμήμα ὡς ὁ Κε ἐν τῷ Δ'» εἶναι τὸ ζήτημα τοῦ ἀν ὁ ὑψωμένος πα εἶναι δομικὰ ἐνταγμένος στὴν κλίμακα τοῦ πλ. Δ', καὶ ἀντίστοιχα αὐτὸ τὸ ἐρώτημα τίθεται καὶ γιὰ τὸν Δ' ἤχο ὡς πρὸς τὸν ὑψωμένο ἐπίσης κατὰ ἓνα τμήμα κε. Ἡ ἀπάντηση εἶναι ἀρνητικὴ καὶ στὶς δύο περιπτώσεις. Δὲν πρόκειται γιὰ κάτι συστηματικὸ, ἀλλὰ γιὰ ἐπεισοδιακὴ μετακίνηση, γιὰ ελαφρὰ ἔλξη, κάτι ποῦ ἐπιβεβαιώνεται τόσο ἀπὸ τὴν ἐκφραση «ἐπὶ τὸ πλεῖστον» ποῦ συναντάμε καὶ ἐδῶ στὴν §114, ἀλλὰ καὶ στὴν §83 εἰδικὰ γιὰ τὸν Δ' Ἦχο, γιὰ τὸν ὁποῖο στὴν §80 ἔχει ἤδη ἀναφερθεῖ ὅτι «μεταχειρίζεται κλίμακα διατονικὴν κατὰ τὸ διαπασῶν σύστημα». Ἡ περαιτέρω ὑψωση τοῦ πα κατὰ ἓνα ἀκόμη τμήμα εἶναι μίᾳ ἔνταση τῆς ἔλξης, ὅπως ἀντίστοιχα ἔχει περιγραφεῖ καὶ γιὰ τὴν ἔλξη τοῦ κε πρὸς τὸν ζῳ, στὴν §83 «ὅταν ἐμμένῃ τὸ μέλος ἐπὶ τοῦ Ζῳ».

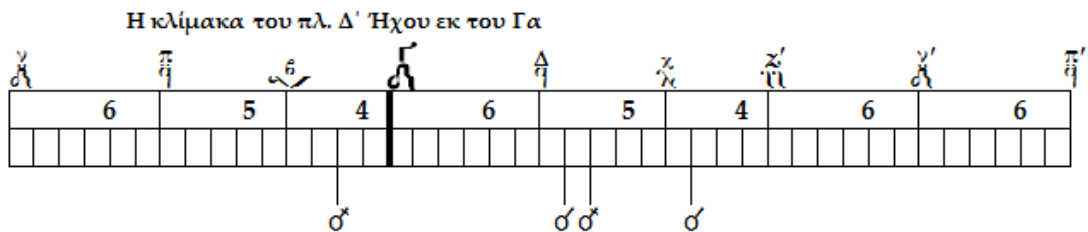


- Το πα ὑψωμένο κατὰ ἓνα τμήμα ἀντιστοιχεῖ στὸ ὕψος τῆς διέσεως ἐλάσσονος υπολογιζόμενης ἀπὸ νη, καὶ ἔχει βρεθεῖ ὡς $2500/2187$.
- Το πα ὑψωμένο κατὰ ἓνα τμήμα ἀκόμα καταλαμβάνει τὴν θέση τοῦ πα διέση τοῦ Πίνακα, δηλαδὴ ἀπέχει ἀπὸ τὸ διατονικὸ πα κατὰ διέση $25/24$, ὁπότε τὸ ὕψος τοῦ υπολογίζεται ὡς $9/8 * 25/24 = 75/64$.
- Το βου ὑψωμένο κατὰ ἓνα τμήμα, ἐλκόμενο πρὸς τὸ γα, ἀπέχει κατὰ μείζονα τόνο ἀπὸ τὸ πα καὶ ἔχει υπολογιστεῖ ὡς $9/8 * 9/8 = 81/64$.
- Το γα ὑψωμένο κατὰ δύο τμήματα καταλαμβάνει τὴ θέση γα διέση τοῦ Πίνακα, καὶ ἔχει υπολογιστεῖ ὡς $4/3 * 25/24 = 25/18$.
- Το κε ὑψωμένο κατὰ ἓνα τμήμα ἔχει ὀριστεῖ ἤδη ὡς $1250/729$.
- Το ζῳ ὑψούμενο κατὰ 2 τμήματα, καταλαμβάνει τὴν θέση ζῳ διέση τοῦ Πίνακα καὶ υπολογίζεται ὡς $50/27 * 25/24 = 625/324$.

Βεβαίως, ἐδῶ ἀνακύπτει ἓνα ἀκόμη ζήτημα γιὰ τοὺς Δ' καὶ πλ. Δ' ἤχους. Καὶ οἱ δύο σὲ πολλές περιπτώσεις ἐναλλάσσουν τὶς κύριες περιοχὲς τοὺς. Καὶ ὁ Δ' πλαγιάζει στὴν περιοχὴ τοῦ πλ. Δ' νη-δι, ἀλλὰ καὶ ὁ πλ. Δ' «κυριεύει» στὴν περιοχὴ δι-πα τοῦ Δ' ἤχου, κάτι ποῦ συχνὰ υποδεικνύεται καὶ με τὴν ἐπιβολὴ φθοράς. Μποροῦμε λοιπὸν νὰ πούμε ὅτι οἱ δύο τύποι ἔλξεων, ἡ μαλακὴ ἐνός τμήματος καὶ ἡ σκληρὴ δύο τμημάτων, τόσο τοῦ πα πρὸς τὸ βου, ὅσο καὶ τοῦ κε πρὸς τὸ ζῳ, εἶναι κοινές τόσο στὸν Δ', ὅσο καὶ στὸν πλ. Δ'. Με ἀνάλογο τρόπο θὰ μπορούσαμε νὰ μιλήσουμε καὶ γιὰ

την κατιούσα έλξη του ζω προς το κε, η οποία όπως εμφιλοχωρεί στο μέλος του Δ' Ήχου, άλλο τόσο παρουσιάζεται συχνά και στο μέλος του πλ. Δ' όταν αυτό προσομοιάζει με του Δ' Ήχου.

Ο πλ. του Δ', όταν η βάση του σε ορισμένα ειρμολογικά μέλη μεταφέρεται εκ παραδόσεως στον Γ', τότε το μέλος του αρέσκεται περισσότερο προς την χαμηλή περιοχή μέχρι μια τέλεια τέταρτη χαμηλότερα της βάσης του, ενώ προς τα ψηλά φτάνει μέχρι και την VI βαθμίδα από την βάση του. Η μεταφορά της βάσης συμπαρασύρει φυσικά τόσο την δομή της κλίμακας όσο και τις έλξεις κατά μία τέλεια 4^η υψηλότερα. Επ' αυτών δεν γίνεται κάποια ειδική αναφορά στην Σ.Δ. Με το παρακάτω διάγραμμα και τα σχόλια θα προσπαθήσουμε να αναπληρώσουμε το κενό:



Ο $\epsiloñ$ ευρισκόμενος κάτω από την βάση του ήχου (επέχοντας θέση ζω κάτω από το νη, αν σκεφτούμε με βάση την δομή της κλίμακας του πλ. Δ' εκ του Νη), έχει το αυτό ύψος με τον $\xĩ$ του πλ. Δ' εκ του Νη. Έλκεται από την βάση κατά δύο τμήματα, όπως αντίστοιχα, όταν το μέλος του πλ. Δ' εκ του Νη αγγίζει την κορυφή της κλίμακας, ο γ' έλκει κατά δύο τμήματα τον $\xĩ$. Οπότε ο $\epsiloñ$ ελκόμενος θα υψωθεί κατά δίεση από την συστηματική του θέση, και η θέση αυτής της έλξης υπολογίζεται ως $100/81 * 25/24 = 625/486$.

Ο δι (επέχοντας θέση πα πάνω από το νη, αν σκεφτούμε με βάση την δομή της κλίμακας του πλ. Δ' εκ του Νη), υψούμενος κατά ένα τμήμα απέχει από την βάση Γ κατά δίεση ελάσσονος, οπότε η θέση του υπολογίζεται ως $4/3 * 2500/2187 = 10000/6551$.

Ο $\Deltã$ επειδή κατέχει το ίδιο ύψος με τον $\Deltã$ ($=3/2$), υψούμενος κατά 2 τμήματα, θα λάβει την θέση του Δι δίεση του Πίνακα, η οποία υπολογίζεται ως $3/2 * 25/24 = 25/16$.

Ο $\xĩ$ απέχει κατά ελάσσονα τόνο από τον $\Deltã$, και βρίσκεται κατά ένα τμήμα χαμηλότερα από τον κε της κλίμακας του διατονικού Διαπασών. Το ύψος του υπολογίζεται ως $3/2 * 800/729 = 400/243$, και ελκόμενος κατά ένα τμήμα, καταλαμβάνει την θέση του κε του Διατονικού διαπασών, δηλαδή $27/16$.

4.5.10. Τα ύψη που διαμορφώνουν οι χρώες

Η Επιτροπή αναγνωρίζει τρεις χρώες, οι οποίες μεταβάλλουν την δομή της αρχικής κλίμακας ενός Ήχου. Στην §122 (Σ.Δ. σελ. 62), η αναφορά στο όνομά τους είναι και η μοναδική κατά την οποία η Σ.Δ. προβαίνει σε συσχετισμό της ορολογίας της εκκλησιαστικής μουσικής με την ορολογία του εξωτερικού μέλους.

§ 122. Ἐκτὸς τῶν φθορῶν ὑπάρχουσι τρία ἕτερα
σημεῖα καλούμενα χροαὶ ἅτινά εἰσι τὰ ἑξῆς:
Ἡ Σπάθη —Ϡ (χισάρ), ὁ Ζυγὸς Ϻ (μουςταάρ) καὶ
τὸ Κλιτὸν Ϻ (νισαμπούρ).

ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΗΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ απόσπασμα από τη σελίδα 62

Υπενθυμίζω ότι ο Χρύσανθος αναφέρεται στις χρώες στο ΒΙΒΛΙΟ Γ', ΚΕΦ. Θ' §271 του Μ.Θ., όπου τις αντιμετωπίζει ως πάθη της διατονικής κλίμακας, διά των οποίων προκύπτουν νέες κλίμακες, τις οποίες και κατονομάζει με την αραβοπερσική ορολογία, και οι οποίες αποτελούν συστατικό στοιχείο των μακαμιών (Μ.Θ. σελ 119 υποσημείωση β). Στα αραβοπερσικά ονόματα αυτών των κλιμάκων (των χροών) περιλαμβάνονται τα δύο από τα τρία ονόματα που αναφέρει η Επιτροπή: χισάρ (Μ.Θ. σελ. 120, υποσημείωση γ) και νισσαμπούρ (Μ.Θ. σελ. 121, υποσημείωση α). Στο θέμα των τριών χροών κατά την ορολογία και θεώρηση της Επιτροπής, ο Χρύσανθος επανέρχεται στη σελίδα 169, στο ΒΙΒΛΙΟ Δ', ΚΕΦ ΙΔ', Περί Μεταθέσεως ή Φθορών. Στην §379 παραθέτει τα σύμβολα των τριών χροών, θεωρώντας τις όμως ως φθορές, χωρίς να τις ονοματίζει. Την φθορά του Ζυγού την συγκαταλέγει στις χρωματικές φθορές, ενώ της Σπάθης και του Κλιτού στις εναρμόνιες. Κάνει αναφορά ξεχωριστή σε αυτές, αλλά στα διαγράμματα που παραθέτει δεν προσδιορίζει σε τμήματα, ή ως λόγους τα ενδιάμεσα διαστήματα της δομής τους, παρότι αρκείται να δείξει τη δομή τους μέσω μαρτυρικών συμβόλων και μέσω γενικών συμβόλων διέσεων ή υφέσεων. (βλ. ΔΔ. 2.9. συνολικά).

4.5.10.1. Η σπάθη (χισάρ)

Ἡ Σπάθη (χισάρ), ἐνεργεῖ ἐπὶ τῶν δύο παρακειμέ-
νων φθόγγων τοῦ τόνου ἐφ' οὗ τίθεται, οὕτως ὥστε νὰ
ἀπέχωσιν ἀπ' αὐτοῦ κατὰ δύο τμήματα.

ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΗΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ απόσπασμα από τη σελίδα 63

Οι δύο φθόγγοι που παράκεινται στον φθόγγο στον οποίο έχει τεθεί η σπάθη, απέχοντας από αυτόν κατά 2 τμήματα, ουσιαστικά θα έχουν το ύψος, ο μὲν από πάνω της διέσεώς του, ο δε από κάτω της υφέσεώς του.

Η Επιτροπή, αποφεύγει να ορίσει συγκεκριμένο φθόγγο στον οποίο να εδράζεται η Σπάθη. Η σπάθη παραδοσιακά τίθεται πάνω στον διατονικό Κε, κάτι που απορρέει και από τον αραβοπερσικό όρο «χισάρ», καθώς το χισάρ ως φθόγγος αντιστοιχεί στον δι δίεση, ενώ ως μακάμ έχει το μέλος της Σπάθης (βλ. Μ.Δ Κηλτζανίδη, σελ. 108, *Τινά Περί Εναρμονίου Γένους*, συνολικά). Ο Χρυσάνθος στο σχετικό με την Σπάθη διάγραμμα του την τοποθετεί στον διατονικό γα, (Μ.Θ. σελ 171).

Η Επιτροπή, δεν αναφέρεται στο ποια διαδοχή διαστημάτων σχηματίζεται προς τα πάνω και προς τα κάτω, πέραν αυτής της μικροδομής που απαρτίζεται από την τριάδα φθόγγων η οποία σχηματίζεται με επίκεντρο τον μεσαίο στον οποίο τίθεται η Σπάθη. Ωστόσο, για τις δύο παραδοσιακές θέσεις που τίθεται η Σπάθη γνωρίζουμε γενικά ότι:

Όταν τίθεται στον κε: ο δι οξύνεται και ο ζω βαρύνεται. Κάτω από τον οξυμένο δι ο γα τηρεί την διατονική του θέση, πάνω από τον βαρυμένο ζω αν υπάρξει ανοδική πορεία του μέλους, τότε ο νη θα είναι δίεση προς τον πα που διατηρεί την διατονική του θέση.

Όταν τίθεται στον γα, τότε ο βου οξύνεται και ο δι βαρύνεται. Πάνω από τον βαρυμένο δι αν συνεχιστεί το μέλος θα συναντήσει τον κε στην διατονική του θέση και ίσως, με νέα φθορά θα καθοριστεί το γένος της πορείας του μέλους. Κάτω από τον οξυμένο βου, αν κινηθεί το μέλος θα συναντήσει τον πα στην διατονική του θέση και αν δεν μεσολαβήσει άλλη φθορά το μέλος θα κινηθεί περαιτέρω προς τα κάτω με τους διατονικούς φθόγγους.

Στις δύο αυτές θέσεις αν τεθεί η Σπάθη έχει τις εξής επιδράσεις:

η Σπάθη στον φθόγγο Κε

10										2	2	11												2
6						6						5				4		6						
ῥ						Δ						ξ				ζ		ῥ						π

Όταν η Σπάθη τεθεί στον διατονικό κε, ο ζω έρχεται στην θέση του κε δίεση του Πίνακα της Επιτροπής ($27/16 * 25/24 = 128/125$). Ενώ ο δι στη θέση του κε ύφεση του Πίνακα της Επιτροπής ($27/16 * 24/25 = 81/50$).

Το διάστημα γα-δι της Σπάθης ισούται με 10 τμήματα και είναι αντίστοιχο του μεγέθους που η Επιτροπή ονομάζει *ελάχιστος του μείζονος* και ο λόγος του έχει βρεθεί ίσος με $243/200$ -πρόκειται για το μέγεθος του μεγάλου υπερμείζονα, που βρίσκεται ενδιάμεσα στο χρωματικό

τετράχορδο του πλ. Β'. Αν υπολογιστεί η θέση του δι με βάση την απόστασή του από τον γα, τότε έχουμε επίσης $4/3 * 243/200 = 81/50$.

Ο νη δίεση προς τον άνω πα θα βρίσκεται στην ίδια θέση με τον νη δίεση του πλ. Β', σε απόσταση υφέσεως $24/25$ από τον άνω πα ($2 * 9/8 * 24/25 = 54/25$).

η Σπάθη στον φθόγγο Γα

7							2		2	10									
5					4				6					6					
π	γ	β	α	η	δ	ε	ζ	η	θ	ι	κ	λ	μ	ν	ξ	ο	π	ρ	σ

Όταν η Σπάθη τεθεί στον γα τότε:

- Ο βαρυμένος δι απέχοντας από τον γα κατά δύο τμήματα, κατέχει την θέση του γα δίεση του Πίνακα, δηλαδή $4/3 * 25/24 = 25/18$.
- Ο οξυμένος βου θα καταλάβει την θέση του βου δίεση του Πίνακα, δηλαδή $100/81 * 25/24 = 625/486$.
- Οι πα και κε θα τηρήσουν την διατονική τους θέση. Οπότε, το διάστημα πα-βου των 7 τμημάτων θα έχει το μέγεθος της διέσεως ελάσσονος ($2500/2187$) που βρίσκεται ενδιάμεσα στα τετράχορδα του χρωματικού Β' Ήχου, και ισχύει $9/8 * 2500/2187 = 625/486$.
- Ο βαρυμένος δι θα απέχει από τον κε κατά ελάχιστον του μείζονος ($27/16$), και ισχύει $27/16 * 243/200 = 25/18$.

Γενικώς, και στο σύστημα της Επιτροπής 1881 η σπάθη λειτουργεί ως «υφεσοδίεση».

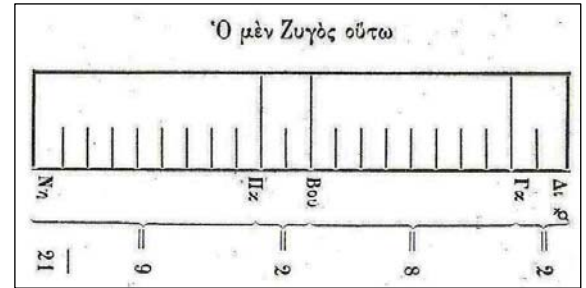
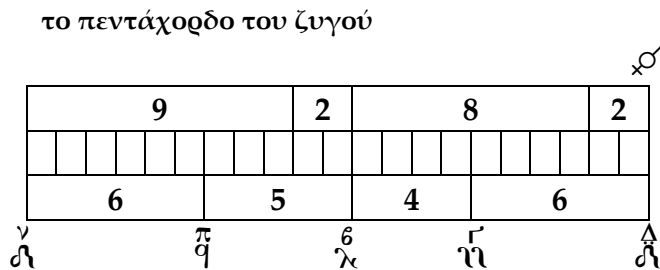
4.5.10.2. Ο Ζυγός και το Κλιτόν

Ὁ Ζυγός (μουσταάρ) καὶ τὸ Κλιτόν (νισαμπούρ) ἐνεργοῦσιν ἐπὶ ὁλοκλήρου πενταχόρδου τιθέμενα ἐπὶ τοῦ φθόγγου Δι, ὅστις γίνεται ὁ ὀξύτερος φθόγγος τῶν πενταχόρδων τούτων ὡς ἑξῆς :

ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΗΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ απόσπασμα από τη σελίδα 63

Σε αντίθεση με την Σπάθη, η Επιτροπή για τον Ζυγό και το Κλιτόν μας δίνει πληροφορίες για την δομή της όλης περιοχής επίδρασής των, καθώς επίσης συνοδεύει την αναφορά με δύο διαγράμματα τα οποία παρουσιάζουν με τμήματα την δομή των πενταχόρδων που επηρεάζουν οι δύο αυτές χρώες.

Κοινό σημείο τόσο στον Ζυγό όσο και στο Κλιτό είναι ο φθόγγος στον οποίο παραδοσιακά τίθενται: το δι. Τιθέμενες στο δι, οι χρώες αυτές επιδρούν στην περιοχή ενός πενταχόρδου με κορυφή το δι.

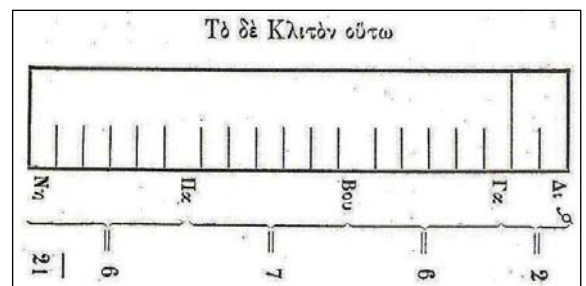


Οι φθόγγοι νη, βου και δι τηρούν την διατονική τους θέση.

Ο οξυμένος γα κατέχει την θέση του γα του πλ. Β' Ήχου, ίδια θέση με αυτήν του δι ύφεση του Πίνακα, η οποία έχει βρεθεί ως 36/25.

Ο πα οξυνόμενος έρχεται στη θέση κατά δύο τμήματα χαμηλότερα του διατονικού βου, όπου εδράζεται και το βου ύφεση του Πίνακα, το οποίο έχει υπολογιστεί ως $100/81 * 24/25 = 32/27$.

Από την δομή του Ζυγού προκύπτουν δύο νέοι υπερμείζονες, Νη-Πασ* (= 9 τμήματα) και Βου-Γασ* (= 8 τμήματα). Ο υπερμείζων των 9 τμημάτων αντιστοιχεί στον λόγο $100/81 * 24/25 = 32/27$. Ο υπερμείζων των 8 τμημάτων αντιστοιχεί στον λόγο $36/25 * 81/100 = 729/625$.



Οι φθόγγοι νη, πα και δι διατηρούν την διατονική τους θέση.

Ο οξυμένος γα κατέχει την θέση του γα του πλ. Β' Ήχου, ίδια θέση με αυτήν του δι ύφεση του Πίνακα, η οποία έχει βρεθεί ως 36/25. Ο οξυμένος βου κατά δύο τμήματα κατέχει την θέση της βου δίεσης του Πίνακα η οποία έχει υπολογιστεί ως $100/81 * 25/24 = 625/486$. Το διάστημα πα-βου δίεση του Κλιτού είναι δίεση ελάσσονος 2500/2187.

4.6. Σύνοψη

4.6.1. Τα βασικά διαστήματα της Επιτροπής του 1881

Τα βασικά διαστήματα εκ των οποίων συγκροτούνται οι συστηματικές δομές των ήχων (τρίχορδα, τετράχορδα, πεντάχορδα, οκτάχορδα), αλλά και τα διαστήματα δια των οποίων παράγονται οι έλξεις παρουσιάζονται στον παρακάτω πίνακα κατά τάξη μεγέθους. Στην πρώτη στήλη παρατίθενται οι ονομασίες των διαστημάτων. Στη δεύτερη στήλη το μέγεθός τους όπως η Επιτροπή τα αντιστοιχεί σε συγκεκριμένα 36^α της 8^{ας}. Στην τρίτη στήλη το εκπεφρασμένο προσεγγιστικά σε τμήματα διάστημα αντιστοιχείται με το μέγεθος που έχουν τα τμήματα που το απαρτίζουν μετρημένο με cents, όπου κάθε cent ορίζεται ως $2^{(1/1200)}$. Στην τέταρτη στήλη παρατίθενται οι λόγοι των διαστημάτων όπως έχουν βρεθεί και οριστεί από την Επιτροπή. Στην πέμπτη στήλη παρατίθεται το μέγεθος των λόγων εκπεφρασμένο προσεγγιστικά σε cents. Στην έκτη στήλη σημειώνεται η απόκλιση σε cents μεταξύ των λόγων και των προσαρμοσμένων μεγεθών τους στη συγκεκριμένη στα 36 τμήματα 8^α.

Πίνακας 7

ονομασία	τμήματα 36 ^{ων}	cents τμημάτων	λόγοι	cents λόγων	από- κλιση
δίεσις	2	67	25/24	71	-4
ύφεσις ελάσσονος (λείμμα)	3	100	256/243	90	+10
ελάχιστος τόνος	4	133	27/25	133	0
ελάσσων τόνος	5	167	800/729	161	+6
μείζων τόνος	6	200	9/8	204	-4
δίεσις ελάσσονος	7	233	2500/2187	232	+1
ελάχιστος του μείζονος	10	333	243/200	337	-4

Εντυπωσιακή είναι η επιτυχία του συγκεκρισμού της 8^{ας} στα 36, κατά την απόδοση του ελάχιστου τόνου (μηδενική απόκλιση σε cents), αλλά και της δίεσης του ελάσσονος όπου η απόκλιση μεταξύ του μεγέθους του λόγου και της συγκεκρισμένης έκφρασής του είναι μόνον ένα cent. Αρκετά καλή είναι η προσέγγιση του μείζονος, αλλά και του ελαχίστου του μείζονος, καθώς και της διέσεως. Σχετικά μεγάλη είναι η απόκλιση στην προσέγγιση της διέσεως και κάπως λιγότερο του ελάσσονος.

4.6.2 Τα ύψη των βασικών φθόγγων κατά την Επιτροπή του 1881

Στη συνέχεια θα παραθέσω έναν πίνακα αντίστοιχο του Πίνακα της Επιτροπής (Σ.Δ. σελ. 23, ΔΔ σελ. 115), συμπληρωμένο με όσα ύψη έμμεσα προέκυψαν από την προηγηθείσα μελέτη μου.

Πίνακας 8

τμ.	cents	φθόγγοι	λόγοι		cents λόγων		απόκλιση	
36	1200	ή	2/1		1200		0	
35	1167							
34	1133	ή ^ρ ή ^σ	48/25	625/324	1129	1137	+4	-4
33	1100							
32	1067	ή	50/27		1067		0	
31	1033							
30	1000	ή ^ρ , ή ^σ , ή ^{σ*}	16/9		996		+4	
29	967	ή ^{σ*} , ή ^ρ	225/128		977		-10	
28	933	ή ^σ	1250/729		934		-1	
27	900	ή	27/16		906		-6	
26	867	ή	400/243		863		+4	
25	833	ή ^ρ , ή ^{σ*}	81/50		835		-2	
24	800							
23	767	ή ^{σ*}	25/16		773		-6	
22	733	ή ^σ	10000/6551		732		+1	
21	700	ή	3/2		702		-2	
20	667	ή ^{σ*}	59049/40000 781250/531441 3200/2187		674 667 659		-7 0 +8	
19	633	ή ^ρ , ή ^σ	36/25		631		+2	
18	600							
17	567	ή ^{σ*}	25/18		569		-2	
16	533							
15	500	ή	4/3		498		+2	
14	467	ή ^ρ	6561/5000		470		-3	
13	433	ή ^ρ ή ^{σ*}	32/25	625/486	427	435	+6	-2
12	400	ή	81/64		408		-8	
11	367	ή	100/81		365		+2	
10	333							
9	300	ή ^ρ , ή ^σ , ή ^{σ*}	32/27		294		+6	
8	267	ή ^{σ*}	75/64		275		-8	
7	233	ή ^σ	2500/2187		231		+2	
6	200	ή	9/8		204		+4	
5	167							
4	133	ή ^ρ , ή ^{σ*}	27/25		133		0	
3	100							
2	67	ή ^{σ*}	25/24		71		-4	
1	33							
0	0	ή	1/1		0		0	

Στην πρώτη στήλη, η αρίθμηση των γραμμών αντιστοιχεί στην τάξη των 36 τμημάτων στα οποία συγκεκριάζεται η 8α. Στην δεύτερη στήλη παρατίθεται κατ' αντιστοιχία προς την πρώτη το ύψος της κορυφής κάθε συγκεκριασμένου τμήματος, μετρημένο σε cents, ξεκινώντας από μηδενική βάση. Στην τρίτη στήλη παρατίθενται με μαρτυρικά σημεία και με την βοήθεια υφέσεων και διέσεων οι φθόγγοι που αντιστοιχούνται στα ύψη που ορίζουν οι στήλες α' και β'. Στην τέταρτη στήλη παρατίθενται κατ' αντιστοιχίαν τα ύψη των φθόγγων εκπεφρασμένα σε λόγους. Στην πέμπτη στήλη παρατίθενται τα αντίστοιχα ύψη των λόγων μετρημένα σε cents. Στην έκτη στήλη σημειώνονται οι αποκλίσεις.

4.6.3. Συμπλήρωση του πίνακα των υψών.

Στη συνέχεια παραθέτω έναν πίνακα στον οποίο έχουν συμπληρωθεί τα ελλείποντα ύψη του προηγούμενου πίνακα. Τα ύψη αυτά έχουν υπολογιστεί είτε ως τονιαίες κατά μείζονα τόνο αποστάσεις, είτε κατά τέλεια 4^η ή 5^η αποστάσεις, από τα ήδη ευρεθέντα διαστήματα του προηγούμενου πίνακα. Ο πίνακας αυτός έχει στόχο να αποτυπώσει στο σύνολό τους μαθηματικούς λόγους οι οποίοι μέσα από λογιστικές πράξεις μεταξύ των βασικών διαστημάτων προσδιορίζουν τα ύψη τα οποία εν συνεχεία αντιπροσωπεύονται αντιστοιχούμενα με τα ύψη που προκύπτουν από τον συγκεκριασμό της οκτάβας στα 36 τμήματα. Καθώς επίσης, να αναδείξει πλήρως τις αποκλίσεις μεταξύ συγκεκριασμένων υψών και φυσικών.

Αναλυτικά ο υπολογισμός για τα συμπληρωματικά ύψη με βάση την τάξη των 36 τμημάτων:

1. Με βάση τον 7 ελαττωμένο κατά μείζονα τόνο: $2500/2187 : 9/8 = 20000/19683$
3. Με βάση τον 9, ελαττωμένο κατά μείζονα τόνο: $32/27 : 9/8 = 256/243$
5. Με βάση τον 11, ελαττωμένο κατά μείζονα τόνο: $100/81 : 9/8 = 800/729$
10. Με βάση τον 4, αυξημένο κατά μείζονα τόνο: $27/25 * 9/8 = 243/200$
16. Με βάση τον 22, ελαττωμένο κατά μείζονα τόνο: $10000/6551 : 9/8 = 80000/58959$
24. Με βάση τον 9, αυξημένο κατά τέλεια 4^η: $32/27 * 4/3 = 128/81$
31. Με βάση τον 25, αυξημένο κατά μείζονα τόνο: $81/50 * 9/8 = 729/400$
33. Με βάση τον 27, αυξημένο κατά μείζονα τόνο: $27/16 * 9/8 = 243/128$
35. Με βάση τον 14, αυξημένο κατά τέλεια 5^η: $6561/5000 * 3/2 = 19683/10000$

Στην θέση 20 έχει προτιμηθεί μόνον ο 3200/2187, διότι προέρχεται από τον 26 (400/243) ελαττωμένο κατά μείζονα τόνο, και έτσι συνδυάζεται αρμονικά με την γενικότερη κατάρτιση του πίνακα. Επίσης, τα νέα ύψη που τον συμπληρώνουν επισημαίνονται με βέλη.

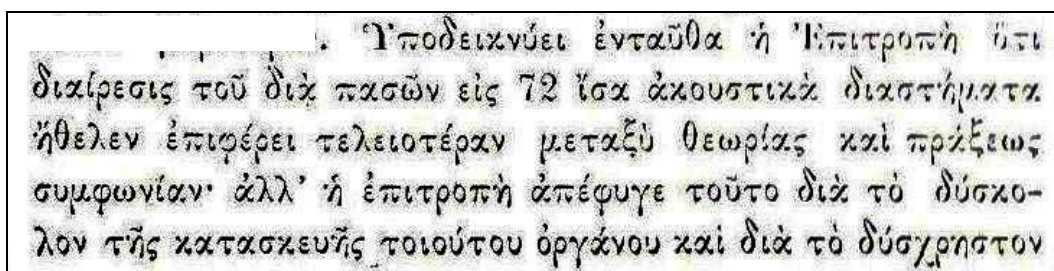
Πίνακας 9

τμ.	cents	φθόγγοι	λόγοι	cents λόγων	απόκλιση
36	1200	ῥ	2/1	1200	0
→ 35	1167	ῥ ρ	19683/10000	1172	-5
34	1133	ῥ ρ ρ σ	48/25 625/324	1129 1137	+4 -4
→ 33	1100	ῥ	243/128	1110	-10
32	1067	ῥ	50/27	1067	0
→ 31	1033	ῥ ρ, ῥ σ	729/400	1039	-6
30	1000	ῥ ρ, ῥ, ῥ σ	16/9	996	+4
29	967	ῥ σ, ῥ ρ	225/128	977	-10
28	933	ῥ σ	1250/729	934	-1
27	900	ῥ	27/16	906	-6
26	867	ῥ	400/243	863	+4
25	833	ῥ ρ, ῥ σ	81/50	835	-2
→ 24	800	ῥ ρ, ῥ, ῥ σ	128/81	792	+8
23	767	ῥ σ, ῥ ρ	25/16	773	-6
22	733	ῥ σ	10000/6551	732	+1
21	700	ῥ	3/2	702	-2
20	667	ῥ ρ, ῥ, ῥ σ	3200/2187	659	+8
19	633	ῥ ρ, ῥ	36/25	631	+2
→ 18	600	ῥ ρ, ῥ σ	1024/729	588	+12
17	567	ῥ σ	25/18	569	-2
→ 16	533	ῥ σ	80000/58959	528	+5
15	500	ῥ	4/3	498	+2
14	467	ῥ ρ	6561/5000	470	-3
13	433	ῥ ρ ρ σ	32/25 625/486	427 435	+6 -2
12	400	ῥ	81/64	408	-8
11	367	ῥ	100/81	365	+2
→ 10	333	ῥ ρ, ῥ σ	243/200	337	-4
9	300	ῥ ρ, ῥ, ῥ σ	32/27	294	+6
8	267	ῥ σ	75/64	275	-8
7	233	ῥ σ	2500/2187	231	+2
6	200	ῥ	9/8	204	+4
→ 5	167	ῥ ρ, ῥ	800/729	161	+6
4	133	ῥ ρ, ῥ, ῥ σ	27/25	133	0
→ 3	100	ῥ ρ, ῥ, ῥ σ	256/243	90	+10
2	67	ῥ σ	25/24	71	-4
→ 1	33	ῥ σ	20000/19683	28	+5
0	0	ῥ	1/1	0	0

Κατ' αυτόν τον τρόπο συμπληρώνεται ο πίνακας των υψών που αντιστοιχούν σε κάθε τμήμα της συγκεκριμένης 8^{ας} στα 36. Είναι αυτονόητο ότι ο πίνακας αυτός μπορεί να επεκταθεί είτε προς ανώτερα ύψη, είτε προς κατώτερα. Για να βρούμε την πάνω 8^α ενός ύψους του πίνακα εκπεφρασμένη με λόγο, αρκεί να πολλαπλασιάσουμε τον αριθμητή του λόγου με το 2, ενώ για να βρούμε την κάτω 8^α να πολλαπλασιάσουμε τον παρονομαστή του με το 2. Πχ. ο άνω δι (Δ') θα έχει ύψος 6/2, ενώ ο κάτω δι (Δ'') 3/4.

4.6.4. Αξιολόγηση του συγκεκρισμού της 8^{ας} στα 36 τμήματα.

Ο συγκεκρισμός της 8^{ας} στα 36 ακουστικώς ίσα τμήματα πραγματοποιήθηκε από την Επιτροπή με διττό στόχο. Ο πρώτος στόχος ήταν να υπηρετηθούν πραγματιστικά διάφορα κατασκευαστικά ζητήματα του Ιωακείμιου Ψαλτηρίου. Διότι ένας πιο λεπτεπίλεπτος συγκεκρισμός σε περισσότερα τμήματα θα δημιουργούσε την αναγκαιότητα πολυπλοκότερου μηχανισμού, αλλά και περισσότερων αυλών για την παραγωγή των φθόγγων. Ο δεύτερος στόχος ταυτίζεται με τις προθέσεις του Χρυσάνθου να δημιουργηθεί μια απλουστευμένη βάση κατάδειξης του μεγέθους των διαστημάτων δι' ακεραίων εκπροσώπων, μέσω διαγραμμάτων, κατανοητών από μαθητές ανεξοικείωτους με βαθύτερα μαθηματικά. Ο δεύτερος αυτός στόχος κρίνεται επιτυχημένος, ακριβώς επειδή διαθέτει μία στέρεη μαθηματική βάση, η οποία δεν δημιουργεί προβλήματα τάξης παρόμοια με αυτά που αναφύονταν μέσα στην αντίστοιχη απόπειρα του Χρυσάνθου. Ας σταθούμε όμως σε μία αναφορά της Επιτροπής:



Υποδεικνύει ένταῦθα ἡ Ἐπιτροπὴ ὅτι διαίρεσις τοῦ διὰ πᾶσιν εἰς 72 ἴσα ἀκουστικὰ διαστήματα ἤθελεν ἐπιφέρει τελειότεραν μεταξὺ θεωρίας καὶ πράξεως συμφωνίαν· ἀλλ' ἡ ἐπιτροπὴ ἀπέφυγε τοῦτο διὰ τὸ δύσκολον τῆς κατασκευῆς τοιοῦτου ὀργάνου καὶ διὰ τὸ δύσχρηστον

ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΗΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ απόσπασμα από τη σελίδα 23

Διερευνώντας, εντός του πλαισίου συγκεκρισμού της 8^{ας} σε 72 τμήματα, την πιθανότητα ακριβέστερης απόδοσης των θεμελιωδών λόγων-διαστημάτων της Επιτροπής, όπως αυτά εκτίθενται ονομαστικά στον Πίνακα 7, και μέσω των οποίων παράγονται όλα τα υπόλοιπα διαστήματα, λαμβάνουμε συνοπτικά τα εξής αποτελέσματα:

Πίνακας 10

ονομασία	τμήματα 72 ^{ων}	cents τμημάτων	λόγοι	cents λόγων	από- κλιση
δίεςις	4	67	25/24	71	-4
ύφεσις ελάσσονος (λείμμα)	5	83	256/243	90	-7
ελάχιστος τόνος	8	133	27/25	133	0
ελάσσων τόνος	10	167	800/729	161	+6
μείζων τόνος	12	200	9/8	204	-4
δίεςις ελάσσονος	14	233	2500/2187	232	+1
ελάχιστος του μείζονος	20	333	243/200	337	-4

Από τον Πίνακα 10 συμπεραίνουμε ότι η μόνη βελτίωση που θα παρείχε ένας συγκερασμός της 8^{ας} στα 72, ως προς την απόδοση των θεμελιωδών διαστημάτων της Επιτροπής, θα ήταν η καλύτερη προσέγγιση του μεγέθους της υφέσεως του ελάσσονος (του λείμματος) που θα ήταν στα 5 72^α (= 2,5 τμήματα 36^{ων} , αντί των 3^{ων}) με απόκλιση -7 cents αντί της αποκλίσεως +10 που είχε στην προσεγγιστική απόδοση με τα 3 τμήματα 36^{ων} (= 6 τμήματα 72^{ων}). Για όλα τα υπόλοιπα διαστήματα, τόσο στο πλαίσιο του συγκερασμού στα 36, όσο και στα 72, οι αποκλίσεις μετρούμενες με cents είναι ακριβώς οι ίδιες.

Εάν εξετάσουμε τους λόγους του Πίνακα 9 υπό την προοπτική ενός συγκερασμού στα 72 τμήματα της 8^{ας}, λαμβάνουμε ακριβέστερες θέσεις μόνο για 3 ύψη επί συνόλου 37.

Ακολουθεί σχετικός πίνακας, όπου στην πρώτη στήλη ανά δύο γραμμές αριθμούνται τα τμήματα της 8^{ας} συγκερασμένης στα 36, ενώ στην δεύτερη αριθμούνται ανά γραμμή τα τμήματα της 8^{ας} συγκερασμένης στα 72. Οι υπόλοιπες προς τα δεξιά στήλες έχουν ως περιεχόμενα τα ίδια με τις έξι δεξιότερες στήλες του Πίνακα 9.

Τα 3 ύψη που λαμβάνουν ακριβέστερη θέση εντός του πλαισίου συγκερασμού της 8^{ας} στα 72 επισημαίνονται με βέλη, ενώ η παλαιά τους θέση έχει γραφτεί με αχνότερα γκρι στοιχεία.

Επίσης, επιχρωματισμένες με γκρι χρώμα έχουν επισημανθεί οι γραμμές που αντιστοιχούν στους φθόγγους της διατονικής κλίμακας.

Πίνακας 11

τμήματα		cents	φθόγγοι		λόγοι		cents λόγων		απόκλιση	
36	72	1200	Ϡ		2/1		1200		0	
	71	1183								
35	70	1167	Ϡ ϱ		19683/10000		1172		-5	
	69	1150								
34	68	1133	Ϡ ϱ	Ϡ ϱ	48/25	625/324	1129	1137	+4	-4
	67	1117								
33	66	1100	Ϡ		243/128		1110		-10	
	65	1083								
32	64	1067	Ϡ		50/27		1067		0	
	63	1050								
31	62	1033	Ϡ ϱ, Ϡ ϱ		729/400		1039		-6	
	61	1017								
30	60	1000	Ϡ ϱ, Ϡ, Ϡ ϱ		16/9		996		+4	
➡	59	983	Ϡ ϱ, Ϡ ϱ		225/128		977		+6	
29	58	967	Ϡ ϱ, Ϡ ϱ		225/128		977		-10	
	57	950								
28	56	933	Ϡ ϱ		1250/729		934		-1	
	55	917								
27	54	900	Ϡ		27/16		906		-6	
	53	883								
26	52	867	Ϡ		400/243		863		+4	
	51	850								
25	50	833	Ϡ ϱ, Ϡ ϱ		81/50		835		-2	
	49	817								
24	48	800	Ϡ ϱ, Ϡ, Ϡ ϱ		128/81		792		+8	
	47	783								
23	46	767	Ϡ ϱ, Ϡ ϱ		25/16		773		-6	
	45	750								
22	44	733	Ϡ ϱ		10000/6551		732		+1	
	43	717								
21	42	700	Ϡ		3/2		702		-2	
	41	683								
20	40	667	Ϡ ϱ, Ϡ, Ϡ ϱ		3200/2187		659		+8	
	39	650								
19	38	633	Ϡ ϱ, Ϡ		36/25		631		+2	

	37	617							
18	36	600	$\mathbb{A}^{\circ}, \mathbb{H}^{\circ}$	1024/729	588	+12			
→	35	583	$\mathbb{A}^{\circ}, \mathbb{H}^{\circ}$	1024/729	588	-5			
17	34	567	\mathbb{H}°	25/18	569	-2			
	33	550							
16	32	533	\mathbb{H}°	80000/58959	528	+5			
	31	517							
15	30	500	\mathbb{H}	4/3	498	+2			
	29	483							
14	28	467	\mathbb{H}°	6561/5000	470	-3			
	27	450							
13	26	433	\mathbb{H}° \mathbb{K}°	32/25 625/486	427 435	+6 -2			
	25	417							
12	24	400	\mathbb{K}	81/64	408	-8			
11	22	367	\mathbb{K}	100/81	365	+2			
	21	350							
10	20	333	$\mathbb{K}^{\circ}, \mathbb{Q}^{\circ}$	243/200	337	-4			
	19	317							
9	18	300	$\mathbb{K}^{\circ}, \mathbb{H}, \mathbb{Q}^{\circ}$	32/27	294	+6			
	17	283							
8	16	267	\mathbb{Q}°	75/64	275	-8			
	15	250							
7	14	233	\mathbb{Q}°	2500/2187	231	+2			
	13	217							
6	12	200	\mathbb{Q}	9/8	204	+4			
	11	183							
5	10	167	$\mathbb{Q}^{\circ}, \mathbb{K}$	800/729	161	+6			
	9	150							
4	8	133	$\mathbb{Q}^{\circ}, \mathbb{Z}, \mathbb{K}^{\circ}$	27/25	133	0			
	7	117							
3	6	100	$\mathbb{Q}^{\circ}, \mathbb{H}, \mathbb{K}^{\circ}$	256/243	90	+10			
→	5	83	$\mathbb{Q}^{\circ}, \mathbb{H}, \mathbb{K}^{\circ}$	256/243	90	-7			
2	4	67	\mathbb{K}°	25/24	71	-4			
	3	50							
1	2	33	\mathbb{K}°	20000/19683	28	+5			
	1	17							
0	0	0	\mathbb{K}	1/1	0	0			

Το ερώτημα, αν πράγματι προσφέρει κάτι σημαντικό ένας λεπτομερέστερος συγκεκριασμός της 8^{ας} στα 72 τμήματα, εφόσον το κέρδος είναι ελάχιστο (η ακριβέστερη αποτύπωση μόνον τριών υψών),

καθίσταται δευτερεύον, αν παρατηρήσουμε την ανισορροπία που αυτός γεννά:

Το ύψος στην θέση των 5 72^{ων} βρίσκεται να αντιπροσωπεύει προσεγγιστικά στο πλαίσιο του συγκερασμού μίαν απόσταση λείμματος από τον διατονικό νη (1/1 * 256/243). Αντίστοιχα το ύψος στο 35° 72° αντιπροσωπεύει προσεγγιστικά απόσταση λείμματος από τον διατονικό Γα (4/3 * 256/243 = 1024/729. Όπως είδαμε στον Πίνακα 10, ταιριάζει καλύτερα στο μέγεθος του λείμματος η απόδοσή του με 5 τμήματα των 72 της 8^α αντί με 6. Μέχρις εδώ όλα φαίνονται εντάξει, καθότι στον συγκερασμό σε 72 τμήματα, τόσο το ύψος στο 5° τμήμα όσο και στο 35° απέχοντας κατά λείμμα από τους βασικούς φθόγγους νη και γα αντίστοιχα, έχουν μέγεθος διαστήματος 5-0 = 35-30 = 5 τμημάτων.

Όμως το ύψος στην θέση των 60 τμημάτων βρίσκεται επίσης να αντιπροσωπεύει απόσταση λείμματος από το ύψος του διατονικού κε, ο οποίος μέσα στο πλαίσιο του συγκερασμού έχει τοποθετηθεί στην θέση 54, και ως εκ τούτου η απόστασή του από το 60 είναι 6 τμήματα. Αυτό δημιουργεί μιαν ανακολουθία, η οποία εντείνεται καθώς την θέση 59 προσεγγιστικά κατέχει ένας φθόγγος που απέχει κατά (25/24) από τον διατονικό κε (27/16) βάσει του υπολογισμού $27/16 * 25/24 = 225/128$. Στην περίπτωση αυτή δηλαδή βρίσκεται η διέση να αντιπροσωπεύεται ως μέγεθος από 5 τμήματα, ενώ έχει υπολογιστεί ότι προσεγγιστικά βρίσκεται εγγύτερα στο μέγεθος των 4 τμημάτων.

Αυτό που συμβαίνει είναι βέβαια μέσα στη φύση του συγκερασμού. Ένας συγκερασμός θα πρέπει να τηρεί το ίδιο μέγεθος για κάθε συγκεκριμένο διάστημα με βάση ένα διάστημα που προσεγγιστικά έχει βρεθεί ως υποπολλαπλάσιο όλων των διαστημάτων, και δεν μπορεί να “χαρίζεται” τρόπον τινά από κει και πέρα ο συγκερασμός σε φυσικές σχέσεις διαστημάτων και υψών, κάτι που η Επιτροπή ευκαιριακά κάνει. Ο συγκερασμός, ούτως ειπείν, είναι δρόμος χωρίς επιστροφή στις φυσικές σχέσεις. Και αυτός είναι ένας λόγος που σε κάθε συγκερασμό κάτι κερδίζουμε και κάτι χάνουμε. Δικαίως λοιπόν η Επιτροπή επιτίθεται για την διάσωση και ακριβή αποτύπωση του ελαχίστου τόνου μέσα στο σύστημα του συγκερασμού των 36 τμημάτων της 8^{ας}. Ωστόσο, αυτό που δεν κατορθώνει είναι κάτι πολύ βασικότερο: μια ικανοποιητική αποτύπωση της άνισης διαίρεσης του μείζονος τόνου (9/8 ≈ 204 cents) σε λείμμα (256/243 ≈ 90 cents) και αποτομή 2187/2048 ≈ 114 cents). Και ναι μεν η Επιτροπή δεν έχει εμπλέξει την αποτομή στις δομές των κλιμάκων της και στον σχηματισμό των υψών, παρό μόνον το λείμμα, ωστόσο η αναγκαιότητα προκρούστειας προσαρμογής τόσο του λείμματος όσο και της αποτομής στην προσεγγιστική απόδοσή τους με 6 τμήματα των 72, ούτως ώστε το λείμμα να μην είναι άλλοτε 5 και άλλοτε 6 τμήματα, αποδυναμώνει το επιχείρημα ότι ένας λεπτομερέστερος συγκερασμός στα 72 θα φέρει και ακριβέστερη αποτύπωση των υψών. Διότι μπορούμε να

φανταστούμε τι είδους ανακολουθία, σχεδόν ανάλογη με αυτήν του Χρυσάνθου, θα επέφερε μια τέτοιου είδους ευκαιριακή αποτύπωση του λείμματος στα διαγράμματα των κλιμάκων, αλλότε ως 5 και άλλοτε ως 6, πόσω μάλλον εν συνδυασμῷ με αντίστοιχη αποτύπωση της διέσεως άλλοτε με 4 και άλλοτε με 5 τμήματα. Οπότε εντός του πλαισίου του συγκερασμού σε 72 τμήματα, για να μην διαταράσσεται το σύστημα οφείλει να αποδίδεται με 6 τμήματα και η δίεση με 4. Άρα και η αναθεώρηση των 3 υψών, παρότι ακριβέστερη, θα πρέπει να θυσιαστεί χάριν την ομοιογενούς αποτυπώσεως του λείμματος και της διέσεως.

Εν κατακλείδι ο συγκερασμός στα 72 τμήματα, δεν προσφέρει τίποτε περισσότερο από τον συγκερασμό στα 36, εφόσον όλα τα διαστήματα μέσα στον συγκερασμό των 72 τμημάτων αποδίδονται με άρτιους ακεραίους (4, 6, 8 κλπ) και ως εκ τούτου το όλο σύστημα μπορεί να απλοποιηθεί σε έναν συγκερασμό των 36 τμημάτων, όπου το 4 των 72 γίνεται 2 των 36, το 6 γίνεται 3, το 8 γίνεται 4 κλπ.

Πριν κλείσουμε αυτό το κεφάλαιο αξίζει τον κόπο να ασχοληθούμε και με την εξής υποσημείωση της Επιτροπής:

1. Τὴν συγκεκριμένην τυχὴν διαίρεσιν ἀκριβῶς τε ἀποδοῦν ἢ κιθάρα ἐὰν μεταξὺ ἐκάστου τῶν ἀκινήτων θεσμῶν αὐτῆς εἰσθεῖται ἄλλοι ἐτεροὶ κινητοὶ θεσμοὶ ἐν τοιαύτῃ ἀπ' ἀλλήλων ἀποστήσει, ὥστε νὰ διαιρῇται τὸ συγκεκριμένον εὐρωπαϊκὸν ἡμιτόνιον εἰς τρεῖς ἰσχυρισμοὺς, ἴσχυμῆρ. Ἐύκαιρον δὲ τὸ παρατηρῆσαι ἐνταῦθα ὅτι διὰ τῶν προηγουμένων τούτων θεσμῶν ἢ κιθάρᾳ, ὑπὸ τὴν ἐποψιν τῆς ἀκριβοῦς, τῶν τουνόνων διαστημάτων, δύναιται ν' ἀντικαταστήσῃ ἐπιτυχῶς τὸ Ὑ' αὐτῶν, καὶ νὰ χρησιμεύσῃ εἰς τὴν μελέτην τῆς νῦν ἐγκαινιζομένης μεθόδου πολλὸν καταλληλότερον τοῦ μέχρι τοῦδε ἐν χρήσει παρὰ τοῖς ἡμετέροις μουσικοῖς ἀτελοῦς ταμπουρίου, καθ' ὅσον μάλιστα διὰ τὴν χρῆσιν αὐτῆς τυχὴν ὀλίγιττι μόνον ἀπαιτοῦνται στοιχειώδεις γνώσεις τῆς σημειογραφίας τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς κατ' ἀντιστοιχίαν πρὸς τοὺς φθόγγους τῆς ἡμετέρας Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς.

ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΗΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ απόσπασμα από τις σελίδες 27 και 28

Στην υποσημείωση αυτή η Επιτροπή αναφέρεται σε μία δυνατότητα ο συγκερασμός της 8^{ας} στα 36 να πραγματοποιηθεί με ὄργανο αισθητοποίησής του την κιθάρα, δια της ακριβούς συγκερασμένης διαιώσεως στα 3 των ήδη συγκερασμένων κατά το Δυτικό σύστημα συγκερασμού 12 ημιτονίων ανά 8^α . Και μάλιστα αυτή η εκδοχή θα μπορούσε κατά την Επιτροπή να αντικαταστήσει επιτυχώς και αυτό το

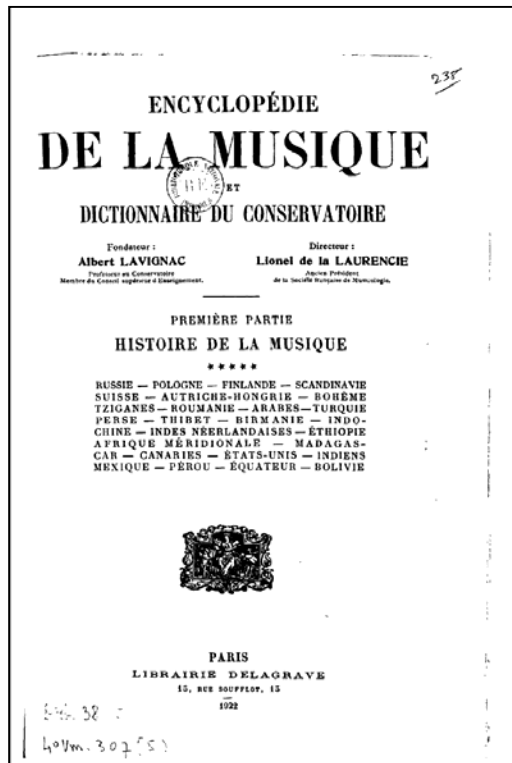
Ιωακείμιο Ψαλτήριο. Θα προσθέταμε «άνευ κόπου και εξόδων». Αξίζει όμως κατά σειράν να σταθούμε και στα σημεία που ακολουθούν:

α) *«...πολύ καταλληλότερον του παρά τοις ημετέροις μουσικοίς ατελούς ταμπουρίου»*. Για τους έχοντες πείραν των οργάνων με δεσμούς, ανακύπτει το ερώτημα τι εμπόδιζε την Επιτροπή να εφαρμόσει την όποιαν διαίρεση επιθυμούσε σε ένα όργανο με δεσμούς, όπως είναι και το «ταμπούριον». Το ερώτημα δεν απαντάται αυτονόητα. Η προτίμηση της Επιτροπής στην κιθάρα μπορεί να ερμηνευτεί από το γεγονός ότι η κιθάρα ήδη διαθέτει μία βάση συγκερασμού και μπορεί να επιχειρηθεί ο περαιτέρω συγκερασμός του κάθε ημιτονίου της με πολύ-πολύ πρακτικό τρόπο: με την δι' οφθαλμού διαίρεση της μεταξύ των τάσεων αποστάσεως στα τρία, διότι ούτως ή άλλως, η οιαδήποτε ακουστική απόκλιση αυτής της πρακτικής μεθόδου, σε σχέση με έναν επιστημονικό συγκερασμό, είναι αμελητέα. Άρα, το πρακτικώς πρόσφορον οδηγεί την Επιτροπή σε αυτήν την προτίμηση, διότι κάτι τέτοιο θα μπορούσε να το καταφέρει ο οιοσδήποτε και οπουδήποτε ευρισκόμενος αναγνώστης της Στοιχειώδους Διδασκαλίας, χωρίς να χρειάζεται να επιστρατεύσει ιδιαίτερες γνώσεις. Αντίθετα, το ταμπούριον, έφερε όλους εκείνους τους δεσμούς (περδές) που ήσαν απαραίτητοι για την απόδοση του εξωτερικού μέλους, το οποίο, τουλάχιστον μέχρι εκείνη την εποχή, δεν υπεισέρχεται σε όλες τις δαιδαλώδεις παραχορδές με τις οποίες αναπτύσσονται τα εκκλησιαστικά μέλη, ήδη από την εποχή του Κουκουζέλη (13^{ος} αι.). Οι δεσμοί του ταμπουρίου δηλαδή, είναι τοποθετημένοι με βάση ένα μικρότερο σύνολο υψών επαρκές για το εξωτερικό μέλος, μικρότερο όμως σε σχέση με το σύνολο υψών που απαιτείται για την εκκλησιαστική παράδοση. Επιπλέον, στο ταμπούριον εκείνης της εποχής, η θέση των δεσμών δεν υπακούει σε κάποιον συγκερασμό, αλλά σε φυσικές δια λόγων αναλογίες. Η ανασκευή της κατατομής του ταμπουρίου, λοιπόν, θα απαιτούσε σοβαρές μαθηματικές γνώσεις και ως εκ τούτου καθίσταται ιδιαίτερα περίπλοκη για τον οιοδήποτε απλό ιεροψάλτη.

β) *«ολίγισται μόνον απαιτούνται στοιχειώδεις γνώσεις της σημειογραφίας της ευρωπαϊκής μουσικής κατ' αντιστοιχίαν προς τους φθόγγους της ημετέρας Εκκλησιαστικής Μουσικής»*. Αι «ολίγισται» γνώσεις, όπως εννοούνται από την Επιτροπή, είναι απαραίτητες για να μπορέσει κάποιος να γνωρίσει χονδρικά την κατατομή της συγκερασμένης κιθάρας, ώστε να αντιστοιχήσει τους φθόγγους με αυτούς της Εκκλησιαστικής Μουσικής και κατόπιν να χειριστεί την λεπτομερέστερη διαίρεσή της σε σχέση με την μελέτη ιδιομορφιών κάθε ήχου. Η Επιτροπή δεν αφήνει περιθώριο ώστε κάποιος να εννοήσει ότι η ευρωπαϊκή σημειογραφία θα μπορούσε να χρησιμεύσει, τουλάχιστον κατά την οργανοχρησία, ως υποκατάστατο της εκκλησιαστικής.

5. Η ΠΕΡΙ ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΩΝ ΥΨΩΝ ΚΑΙ ΓΕΝΩΝ ΤΟΥΡΚΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ

5.1.Εισαγωγή



Κατά το πρώτο τέταρτο του 20^{ου} αιώνα, ο Rauf Yekta Bey (1871-1935), ένας πολύγλωσσος αξιωματούχος της Υψηλής Πύλης, (μιλούσε Αραβικά, Περσικά και Γαλλικά), μουσικός και μουσικολόγος, ανέλαβε να συγγράψει ένα εκτενές άρθρο περί της τουρκικής μουσικής για την *ENCYCLOPÉDIE DE LA MUSIQUE* του κονσερβατουάρ των Παρισίων, έκδοση που επιμελήθηκαν οι Albert Lavignac και Lionel de la Laurencie, έργο σημαντικότατο, το οποίο ακόμα χαίρει μεγάλου σεβασμού. Ο Rauf Yekta τελειώνει το άρθρο του περί το 1921, και η «Εγκυκλοπαίδεια του

Λαβινιάκ», όπως χάριν συντομίας αποκαλείται, εκδίδεται το 1922.

Αν και το έργο αυτό, τυπικά δεν ανήκει στον 19^ο αιώνα, ωστόσο, δεδομένου ότι είναι η πρώτη απόπειρα συνοπτικής διατύπωσης μιας θεωρίας για την τουρκική μουσική στα νεώτερα χρόνια, θεωρώ σημαντική την μελέτη του και την αξιοποίησή του, διότι δι' αυτού φωτίζονται πτυχές θεωρητικών ζητημάτων που συναντάμε στα ελληνικά θεωρητικά συγγράμματα του 19^{ου} αιώνα, επίσης δε, χρησιμεύει ως σύνδεσμος μεταξύ της μελέτης μας για τις περί διαστημάτων θεωρίες των ελλήνων θεωρητικών που προηγήθηκε, με τις θεωρίες τους για την μουσική του μακάμ, το εξωτερικό μέλος. Είναι μάλιστα σημαντικό για έναν ακόμα λόγο: επειδή καθόρισε εν πολλοίς την μουσική πράξη της τουρκικής μουσικής στα χρόνια που ακολούθησαν την έκδοσή του μέχρι και σήμερα. Και μάλιστα οι περισσότεροι σημερινοί έλληνες μουσικοί - πολλοί από αυτούς διδαγμένοι από τούρκους δασκάλους - οι οποίοι αφιερώθηκαν στην ερμηνεία της οθωμανικής μουσικής και ειδικότερα του συνθετικού έργου ρωμιών συνθετών που συνέβαλαν στην διαμόρφωσή της βασιζουν την μουσική πράξη στις θεωρητικές βάσεις που έθεσε ο Rauf Yekta. Τα δε θεωρητικά που ακολούθησαν ουσιαστικά αποτελούν εκτεταμένες

επαναλήψεις, κυρίως προς την κατεύθυνση της παραδειγματικής ύλης, και όχι αναμορφώσεις της θεωρίας.

Είναι σημαντικό να σημειώσουμε ότι ο όρος «τουρκική μουσική» στην εποχή του Rauf Yekta είναι περισσότερο ένας αντικατοπτρισμός της εποχής που ακολούθησε την σημαντική χρονολογία της έκδοσης (1922), διότι, κατά τα άλλα, η ύλη την οποία προσεγγίζει με το άρθρο του, ιστορικά βρίσκεται πριν από τις εξελίξεις που οδήγησαν στον διαμελισμό της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, και στην δημιουργία εθνικών κρατών, μεταξύ αυτών και του τουρκικού. Δεν μπορεί να εκχωρηθεί συνολικά η μουσική της οθωμανικής εποχής, στον όρο «Τουρκική Μουσική» και μάλιστα νοουμένου ως εναλλακτικού τού όρου «Οθωμανική Μουσική». Άλλωστε, ο Rauf Yekta, ως επί το πλείστον μιλά για δυτική και για ανατολική μουσική. Στη συνέχεια θα προσπαθήσω συνοπτικά να εστιάσω στις απόψεις του που σχετίζονται με την διατριβή μου.

5.2. Η θεωρία των βασικών διαστημάτων



Ο Rauf Yekta Bey, στην “Ιστορική και Κριτική Εισαγωγή” του, στην ενότητα “Περί της δυτικής και της ανατολικής μουσικής” επισημαίνει ότι οι

σύγχρονοι ευρωπαίοι απολαμβάνουν ένα ενιαίο θεωρητικό πλαίσιο, βασισμένο σε μία λίγο-πολύ κοινή πρακτική. Παρόλα αυτά, έχουν μίαν κατά κάποιο τρόπο ελλιπή γνώση της ανατολικής μουσικής.

INTRODUCTION
HISTORIQUE ET CRITIQUE

Ρηξικέλευθη η παρατήρησή του: «Ωστόσο, στην Ανατολή, οι επικρατούσες ιδέες σχετικά με τη θεωρία της μουσικής είναι τόσο αντιφατικές, που δεν είναι υπερβολή να πούμε ότι κάθε δάσκαλος μουσικής έχει τη δική του θεωρία! Οι Νεοέλληνες, κυρίως, θέλουν να βασιστεί η εκκλησιαστική τους μουσική σε θεωρητικές αρχές αρκετά περίεργες (ιδιότυπες), αρχές οι οποίες δεν έχουν καμία επιστημονική αξία και είναι χιμαιρικές εφευρέσεις ορισμένων θεωρητικών.»

Cependant, en Orient, les idées qui regnent sur la théorie de la musique sont tellement contradictoires, qu'il n'est pas exagéré de dire que chaque professeur de musique a sa propre théorie! Les Néo-Grecs, surtout, veulent faire reposer la musique de leurs églises sur des principes théoriques tout à fait curieux, principes qui n'ont aucune valeur scientifique et qui restent les inventions chimériques de certains théoriciens.

απόσπασμα από την "ENCYCLOPÉDIE", σελίδα 2946

Λαμβάνοντας υπ' όψιν μας τις δύο βασικές θεωρητικές προσεγγίσεις που εξετάσαμε, του Χρυσάνθου και των επιγόνων του αφενός, και αφετέρου της Επιτροπής του 1881, μπορούμε, ως ένα βαθμό να συμμεριστούμε την άποψή του. Χωρίς ο ίδιος να κάνει κάποια συγκεκριμένη και ονομαστική αναφορά, υποθέτουμε ότι κατά τα λεγόμενά του, φαίνεται να γνωρίζει τις μαθηματικές ιδίως αδυναμίες της θεωρίας του Χρυσάνθου που οι επίγονοί του αφήνουν ανεπίλυτες, αλλά και τις διάδοχες απόψεις και κυρίως τις δια του συγκεκριασμού πρακτικές επιλύσεις της Επιτροπής του 1881. Και αν από απόσταση κάποιος κοιτάξει προς το σύνολο των ελληνικών έντυπων θεωρητικών συγγραμμάτων του 19^{ου} αιώνα περί της εκκλησιαστικής μουσικής, θα αντικρύσει και αντιφατικότητα και χιμαιρικές εφευρέσεις, και πολυγλωσσία, αλλά όχι μόνον αυτά – άλλωστε αυτά είναι σύμφυτα με κάθε θεωρητικό κύκλο απόψεων.

Ο ίδιος προσπαθεί να σταθεί κριτικά στον αντίποδα όλων αυτών που επικρίνει· να προσεγγίσει και εν τέλει να παρουσιάσει την θεωρία της τουρκικής μουσικής ως μέλους μιας ευρύτερης ανατολικής οικογένειας μουσικών παραδόσεων, εναρμονίζοντας τις μαθηματικές αναφορές του στους αρχαίους Έλληνες θεωρητικούς (κυρίως τους Πυθαγορικούς), στους Άραβες (τον Αλ Φαραμπί και τους επιγόνους του) και στους Πέρσες, με τις αναφορές του στις ευρωπαϊκές περί διαστημάτων θεωρητικές αναδιφήσεις, που ξεκινούν από τον Μεσαίωνα και την πρώιμη φυσική επιστήμη της Αναγέννησης και φτάνουν στην σύγχρονη εποχή. Κυρίως όμως, δια μέσου της ιστορικής και κριτικής προσέγγισης που διατρέχει όλο το σύγγραμμά του, θεωρητικώς ένα ζήτημα τον απασχολεί:

Να διαμορφώσει εν τέλει μία θεωρία πάνω σε στέρεες μαθηματικές βάσεις, όχι ως αυτοσκοπό, αλλά ως μέλλουσα μέθοδο για την μουσική πράξη, τουλάχιστον της τουρκικής μουσικής, μέθοδο που θα καθορίζει με κατάλληλο τρόπο τα ύψη του φθογγικού υλικού της, ώστε να

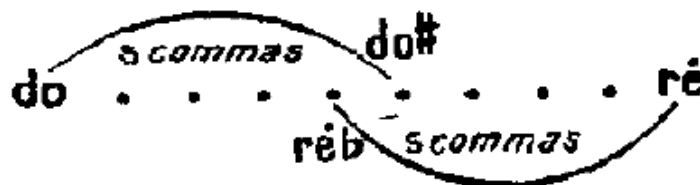
διαφυλάσσονται οι φυσικές σχέσεις των διαστημάτων και να αποφευχθεί ο συγκερασμός. Η πυθαγορική παράδοση, αναπόφευκτα, είναι το διαρκές σημείο αναφοράς του.

Αφού διατρέξει τις απόψεις των ευρωπαϊών μουσικολόγων για την πυθαγορική παράδοση, πριν συνοψίσει σε ένα πίνακα τα περί της παραγωγής των βασικών διαστημάτων-βημάτων που διέπουν την οργάνωση του φθογγικού υλικού, αναφέρεται στην παραδοσιακή πρακτική που ακολουθείται στην δυτική μουσική, όπου σε αντιδιαστολή με την διδασκόμενη θεωρία η οποία χωρίζει τον τόνο σε δύο ίσα μέρη, οι μουσικοί τον διαμοιράζουν με ακουστικό τρόπο άνισα:

«Οι δυτικοί επαγγελματίες [μουσικοί], οι οποίοι κατανόησαν αυτήν την διαφορά μεταξύ θεωρίας και πράξης, και οι οποίοι απέχουν από την χρήση των αριθμών, θέλησαν να ξεπεράσουν αυτό το μειονέκτημα με έναν πρακτικό τρόπο άμεσο και κατανοητό. Είπαν ότι ο τόνος διαιρείται σε εννέα ίσα τμήματα που κάθε ένα από αυτά ονομάζεται κόμμα. Όταν μία νότα οξύνεται, αυτό σημαίνει ότι αυξάνεται κατά πέντε κόμματα· και όταν βαρύνεται αυτό σημαίνει ότι ελαττώνεται κατά πέντε κόμματα»

Les praticiens occidentaux, qui ont saisi cette différence entre la théorie et la pratique, et qui s'abstiennent d'employer les nombres, ont voulu remédier à cet inconvénient d'une manière prati-

que et facile à comprendre. Ils ont dit que le ton est divisé en neuf parties égales dont chacune prend le nom de comma. Lorsqu'une note est diésée, cela veut dire qu'elle est haussée de cinq commas; et quand elle est bémolisée, cela signifie qu'elle est abaissée également de cinq commas :



Κατ' αυτόν τον τρόπο, όπως παρατηρεί ο Rauf Yekta, διαμοιραζόμενος ο τόνος σε 9 ίσα τμήματα, και διαιρούμενος άνισα, ανάλογα με την ενέργεια (είτε όξυνση, είτε βάρυνση) επί ενός φθόγγου, σε 5+4 ή σε 4+5 τμήματα, διαφυλάσσεται η άνιση, πυθαγόρεια διαίρεσή του σε λείμμα και αποτομή. Το δε κόμμα το οποίο κατά προσέγγιση χωράει 9 φορές στον τόνο προσεγγίζει επίσης την διαφορά αποτομής και λείμματος: $2048/2187$: $243/256 = 524288/531441$, όπως και παρακάτω θα δούμε αναλυτικότερα.

NOMS D'INTERVALLES	D'APRÈS LES MUSICIENS OCCIDENTAUX	D'APRÈS LES THÉORICIENS ORIENTAUX	
	Rapports justes.	Rapports approxi- matifs.	Rapports justes.
1. L'octave	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$
2. La quinte	$\frac{2}{3}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{2}{3}$
3. La quarte	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$
4. La tierce { majeure	$\frac{4}{5}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{8192}{8561}$
	$\frac{5}{6}$	$\frac{5}{6}$	$\frac{27}{32}$
5. Le ton majeur	$\frac{8}{9}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{8}{9}$
6. Le ton mineur	$\frac{9}{10}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{59049}{65536}$
7. L'apotome..... (Demi-ton chromatique.)	$\frac{2048}{2187}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{2048}{2187}$
8. Le limma	$\frac{243}{256}$	$\frac{19}{20}$	$\frac{243}{256}$

"ENCYCLOPÉDIE"
σελίδα 2966
συνοπτικός
πίνακας
των βασικών
διαστημάτων

Παρέθεσα στην προηγούμενη σελίδα τον πίνακα των βασικών διαστημάτων πάνω στα οποία θεμελιώνεται η θεωρία του Rauf Yekta. Ο πίνακας χωρίζεται σε 4 στήλες και παρουσιάζει τα διαστήματα κατά τάξιν μεγέθους από το μεγαλύτερο προς το μικρότερο. Η πρώτη περιλαμβάνει τα ονόματα των διαστημάτων. Η δεύτερη τους λόγους των διαστημάτων κατά την δυτική παράδοση. Η τρίτη και η τέταρτη αποτελούν κλάδους των απόψεων των θεωρητικών της Ανατολής: Η τρίτη περιλαμβάνει τους λόγους κατά προσέγγιση, και ως προσέγγιση νοείται η επιμόρδια εκδοχή¹ λόγων με εκτεταμένους ως προς τον αριθμό των ψηφίων όρους κλάσματος, μορφή που χρησιμοποιείται κυρίως από τους φυσικούς επιστήμονες για λόγους οπτικής απλότητας. Η τέταρτη στήλη κατ' αντιστοιχία με την τρίτη περιλαμβάνει τους ακριβείς λόγους που μετέρχεται η μουσική πράξη κατά την κατατομή των οργάνων με δεσμούς, όπως το ταμπούρ[ιον].

Οι λόγοι των γραμμών 1, 2, 3 και 5 είναι κοινοί σε όλες τις στήλες και αντιπροσωπεύουν κατ' αντιστοιχίαν την 8^α, την τέλεια 5^η, την τέλεια 4^η και τον μείζονα τόνο. Μεταξύ δεύτερης και τρίτης στήλης κοινοί είναι οι λόγοι της γραμμής 4 που περιλαμβάνει την μεγάλη και την μικρή 3^η, και της γραμμής 6 που περιλαμβάνει τον ελάσσονα τόνο. Στην 7^η και 8^η γραμμή ταυτίζονται οι απόψεις για την αποτομή και το λείμμα μεταξύ δυτικών και ανατολικών. Διαφοροποιούνται οι ακριβείς λόγοι για την 3^η μείζονα και ελάσσονα της 4^{ης} γραμμής καθώς και για τον ελάσσονα τόνο της 6^{ης}.

Σύμφωνα με την πυθαγορική παράδοση που θέλει η παραγωγή ενός διαστήματος να προκύπτει ως διαφορά του μικροτέρου από το μεγαλύτερο, ώστε όλα τα διαστήματα να μπορούν να ολοκληρώνουν αρμονικά μεγαλύτερες δομές συστημάτων, ο Rauf Yekta παραθέτει στις σελίδες που προηγούνται του πίνακα, όλες αυτές τις παραγωγές:

Τα τρία βασικά διαστήματα, η 8^α η τέλεια 5^η και η τέλεια 4^η διέπονται από τη σχέση $1/2 : 2/3 = 3/4$, δηλαδή η 5^η αφαιρούμενη από την 8^α μας δίνει την 4^η και βεβαίως ισχύει ότι και η 4^η αφαιρούμενη από την 8^α μας δίνει την 5^η. Ο μείζων τόνος προκύπτει ως διαφορά της 4^{ης} από την 5^η: $2/3 : 3/4 = 8/9$. Ο μείζων τόνος αφαιρούμενος από την 4^η δίνει την μικρή 3^η (ελάσσονα 3^η), ως εξής: $3/4 : 8/9 = 27/32$. Ο μείζων τόνος επίσης αφαιρούμενος από την ελάσσονα τρίτη μας δίνει το λείμμα: $27/32 : 8/9 = 243/256$. Το λείμμα

¹ Επιμόριοι λόγοι ονομάζονται τα κλάσματα όπου αριθμητής και παρονομαστής διαφέρουν κατά μία μονάδα.

αφαιρούμενο από τον μείζονα τόνο μας δίνει την αποτομή: $8/9 : 243/256 = 2048/2187$. Το λείμμα αφαιρούμενο από την αποτομή μας δίνει ένα λόγο που δεν εμφανίζεται στον πίνακα και που προηγουμένως έχει ονομαστεί ως κόμμα²: $2048/2187 : 243/256 = 524288/531441$. Το κόμμα αφαιρούμενο από τον μείζονα τόνο μας δίνει τον ελάσσονα τόνο: $8/9 : 524288/531441 = 59049/65536$. Τέλος η αποτομή αφαιρούμενη από την 4^η μας δίνει την «ανατολίτικη» μείζονα τρίτη (3^η μεγάλη): $3/4 : 2048/2187 = 6561/8192$.

Εδώ αξίζει να σταθούμε λίγο παραπάνω, διότι όπως βλέπουμε στον πίνακα του Rauf Yekta, στη 4^η στήλη, στην γραμμή για την 3^η μεγάλη, έχει τυπωθεί ο λόγος 8192/8561. Όπως μπορεί εύκολα να διαπιστώσει κάποιος πρόκειται για πράξη του δαίμονος του τυπογραφείου, ο οποίος έδρασε ιδιαίτερος ... δαιμονικά:

Το λάθος πρωτοεμφανίζεται πάνω-πάνω στο β' διάστιχο της σελίδας 2960:

**Le rapport de $\frac{4}{5}$ était le rapport *approximatif* de la
2^e espèce de *diton*, composé d'un ton majeur et d'un
ton mineur : quant à son *vrai* rapport, il était :**

$$\frac{9}{8} \times \frac{59049}{65536} = \frac{8192}{8561}$$

απόσπασμα από την "ENCYCLOPÉDIE", σελίδα 2964

Μετάφραση: «Ο λόγος $4/5$ είναι προσεγγιστικός λόγος του 2^{ου} είδους του διτόνου, το οποίο συντίθεται από μείζονα και ελάσσονα τόνο: του οποίου [διτόνου] ο ακριβής λόγος είναι: $\frac{9}{8} \times \frac{59049}{65536} = \frac{8192}{8561}$ ».

Η παραπάνω πράξη αν εκτελεστεί σωστά μας δίνει αποτέλεσμα 531441/524288. Αιτία του σφάλματος είναι η κατά λάθος γραφή του λόγου 8/9 ως 9/8, δηλαδή ο μείζων τόνος αντί να γραφτεί ως μήκος χορδής γράφτηκε ως ύψος. Και πάλι όμως αν γραφόταν ως μήκος η πράξη θα έδινε αποτέλεσμα: $\frac{8}{9} \times \frac{59049}{65536} = \frac{6561}{8192}$. Τι έχει συμβεί και έχει τυπωθεί αντί του ορθού 6561/8192 ο λόγος 8192/8561; Προφανώς αντί του 6561, είτε γράφτηκε, είτε τυπώθηκε 8561, και ο λόγος εμφανίστηκε ως 8561/8192. Στον επανέλεγχο, είτε του κειμένου, είτε της πρώτης εκτύπωσης, δεν ελέγχθηκε η ορθότητα του υπολογισμού, αλλά η ορθότητα της μορφής. Επειδή το επιθυμητό ήταν ο λόγος να αντιπροσωπεύει μήκος χορδής και όχι ύψος, το γεγονός ότι είχε τη μορφή 8561/8192 (ο αριθμητής

² Δεν πρέπει το κόμμα 524288/531441 να συγχέεται με το λεγόμενο πυθαγόρειο κόμμα 80/81, αν και ως μεγέθη αλληλοπροσεγγίζονται.

μεγαλύτερος του παρονομαστή) τον καθιστούσε αντιπρόσωπο ύψους. Η «διόρθωση» της μορφής έγινε με αντιστροφή του κλάσματος: 8192/8561. Από το σημείο αυτό λοιπόν και μετά, το συγκεκριμένο κλάσμα στοιχειώνει μέσα στο άρθρο ως εκπρόσωπος της μείζονος τρίτης των ανατολικών, χωρίς ευτυχώς περαιτέρω υπολογιστικές συνέπειες, διότι οι αριθμητικές πράξεις στις οποίες εμπλέκεται είναι ορθές, αλλά έχοντας εκ των υστέρων αναπαραχθεί το λάθος της διόρθωσης, απλώς παρακωλύει την μελέτη αναγκάζοντας τον μελετητή να επανελέγχει υπολογισμούς.

Στη συνέχεια θα υπολογίσω άλλα δύο διαστήματα, τα οποία δεν συμπεριλαμβάνονται στους υπολογισμούς του Rauf Yekta, αλλά η χρήση τους εξυπακούεται, και τα οποία μαζί με την ελάσσονα τρίτη 27/32 (ή διατονικό τριημίτονο) θα απαρτίσουν την τριάδα των τριημιτόνων (ή πιο σωστά υπερτόνων) δια των οποίων καταρτίζονται τα χρωματικά τετράχορδα. Αν λοιπόν, αφαιρέσουμε δύο αποτομές από την τέλεια 4^η λαμβάνουμε το μαλακό τριημίτονο: $\frac{3}{4} \div \left(\frac{2048}{2187}\right)^2 = \frac{14348907}{16777216}$. Αν αφαιρέσουμε δύο λείμματα από την τέλεια 4^η λαμβάνουμε σκληρό τριημίτονο: $\frac{3}{4} \div \left(\frac{243}{256}\right)^2 = \frac{16384}{19683}$.

Το σύνολο των διαστημάτων που εξετάσαμε στο κεφάλαιο αυτό παρουσιάζεται κατά τάξη μεγέθους συνοπτικά στον παρακάτω πίνακα:

Πίνακας 12

ονομασία διαστήματος	λόγος μήκους χορδής	λόγος ύψους	ακριβές μέγεθος σε cents	στρογγυλο -ποίηση σε cents
κόμμα	524288/531441	531441/524288	23,658145736055037	24
λείμμα	243/256	256/243	90,2249956730629	90
αποτομή	2048/2187	2187/2048	113,68500605771197	114
ελάσσων τόνος	59049/65536	65536/59049	180,44999134612573	180
μείζων τόνος	8/9	9/8	203,91000173077492	204
μαλακό τριημίτονο	14348907/16777216	16777216/1438907	270,6749870191887	271
διατονικό τριημίτονο ή ελάσσων τρίτη	27/32	32/27	294,13499740383764	294
σκληρό τριημίτονο	16384/19683	19683/16384	317,5950077884868	318
μείζων τρίτη	6561/8192	8192/6561	384,3599930769007	384
τέλεια τέταρτη	3/4	4/3	498,04499913461257	498
τέλεια πέμπτη	2/3	3/2	701,9550008653875	702
τέλεια όγδοη	1/2	2/1	1200	1200

5.3. Τα ύψη των φθόγγων.

Στην παράδοση του μακάμ, συναντάμε εξ αρχής δύο θεωρητικές πρακτικές. Μία εσωτερική (μη κοινοποιήσιμη για λόγους μορφωτικού επιπέδου των παραληπτών) και μία εξωτερική (κοινοποιήσιμη στον ευρύ κύκλο των μουσικών). Η εσωτερική αποτελεί πεδίο των μυστικιστών της μουσικής, που την καλλιεργούν μαζί με τα μαθηματικά ως συστατικό του μυστικισμού. Κατ' αυτήν την πρακτική δεν διαφέρουν οι καλλιεργητές της εσωτερικής θεωρίας του μακάμ από τους πυθαγορικούς. Η εξωτερική θεωρία, από την άλλη, είναι ένα μνημονικό σύστημα όρων και περιγραφών που στόχο έχουν την διευκόλυνση της συνεννόησης των μουσικών της πράξης, αλλά και την απομνημόνευση των μουσικών συνθέσεων, δεδομένου ότι η οθωμανική παράδοση, αλλά και η αραβική και η περσική, δεν είχαν μέχρι και τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, κάποιο επίσημο και διαδεδомένο σύστημα μουσικής σημειογραφίας³.

Η εσωτερική μουσική θεωρητική παράδοση, κατά βάση καθόρισε αρχικά την ορολογία αλλά και το συντακτικό υπόβαθρο της πρακτικής εξωτερικής θεωρίας. Εν συνεχεία, η μουσική πράξη εμπλουτίζοντας το συντακτικό, επαύξησε σε πολλές περιπτώσεις και το φθογγικό υλικό, δημιουργώντας ανάγκες αναδιάρθρωσης της θεωρίας. Μάλιστα, ανάλογα με την ανάπτυξη και την ακτινοβολία διάφορων πολιτιστικών κέντρων που ακολούθησαν την αραβική εξάπλωση, από την Ισπανία έως την Περσία, και κατόπιν στους κόλπους της αχανούς οθωμανικής αυτοκρατορίας, δημιουργούνται, ακμάζουν και παρακμάζουν διάφορες σχολές του μακάμ, οι οποίες έχουν αρκετές διαφορές μεταξύ τους, τόσο στην ορολογία, όσο και στο συντακτικό της μουσικής και το ύφος της μουσικής ερμηνείας.

Η ορολογία της εξωτερικής θεωρίας περιλαμβάνει ονόματα φθόγγων και ονόματα αφηρημένων μελωδικών πυρήνων. Τα ονόματα των φθόγγων

³ Επιγραμματικά αναφέρουμε ότι σημειογραφικώς περιέθαλψαν μέλη της εξωτερικής μουσικής οι ελληνορθόδοξοι μουσικοί δια της παρασημαντικής, και μετέπειτα μέχρι να καθιερωθεί επίσημα από το τουρκικό κράτος -και δια της εργασίας εν πολλοίς του Rauf Yekta- η δυτική σημειογραφία, προηγήθηκαν οι έντυπες συλλογές με «άσματα» του εξωτερικού μέλους *Εντέρπη* του Θεοδώρου Φωκαέως και *Ασίας Λύρα* του Κωνσταντίνου Ψάχου. Παλαιότερα, ήδη από τον 17^ο αιώνα, έχουν υπάρξει καταγραφές οθωμανικής μουσικής από δυτικούς περιηγητές, καθώς και το περίφημο θεωρητικό σύγγραμμα και η συλλογή οργανικής μουσικής του λογιώτατου Δημητρίου Καντεμήρι (18^{ος} αι.) σε ένα σύστημα σημειογραφίας δικής του επινόησης, το οποίο ουδέποτε γνώρισε κάποια διάδοση, βλ. ΤΣΙΑΜΟΥΛΗΣ ΧΡΙΣΤΟΣ, ΕΡΕΥΝΙΔΗΣ ΠΑΥΛΟΣ, *Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης* (17^{ος} – 20^{ος} αι.), εκδ. Δόμος, Αθήνα, 1998, *Εισαγωγή* σελ. 9 και *Βιογραφίες* σελ. 16.

δεν ακολουθούν την οικονομία των επτά ονομάτων της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής, αλλά με τελείως πρακτικό τρόπο, επί ενός διαγράμματος μονοχόρδου (ή μίας χορδής του ταμπούρ⁴) έχουν αρχικά κατονομαστεί με διαφορετικά ονόματα οι βασικοί φθόγγοι της μουσικής ύλης, χωρισμένοι σε κύριους και δευτερεύοντες (ενδιαμέσους των κυρίων), ορίζοντας ο βαθύτερος και ο οξύτερος μία έκταση μιας οκτάβας και μίας τέλειας πέμπτης. Οι κύριοι φθόγγοι παλαιόθεν είναι 12 και ονομάζονται κύρια μακάμια. Ο αριθμός των ενδιάμεσων φθόγων, που ονομάζονται *συνμπέδες*, ποικίλει ανάλογα με την εποχή και την σχολή. Οι *συνμπέδες* επίσης χωρίζονται σε κύριους και δευτερεύοντες. Κάθε φθόγγος έχει το δικό του όνομα χωρίς να γίνεται κάποια οικονομία με βάση την ισοδυναμία της 8^{ας}, όπως συμβαίνει στην ευρωπαϊκή μουσική και φυσικά τα ονόματα των φθόγων δεν περιορίζονται σε μονοσύλλαβες λέξεις, των περισσότερων είναι πολυσύλλαβες. Πχ ο φθόγγος *διουγκιάχ* έχει ως πάνω οκτάβα τον φθόγγο *μουχαγέρ*. Η ύλη αυτή αυξάνεται προς ανώτερα ύψη καταλαμβάνοντας επιπρόσθετη έκταση μιας τέλειας τέταρτης ή πέμπτης, ολοκληρώνοντας μιαν δις διαπασών έκταση – μια φωνητική έκταση - δια της οποίας αναπτύσσονται οι διάφορες συνθέσεις. Στην περιοχή αυτή η ισοδυναμία της οκτάβας βρίσκει εφαρμογή κατά την ονοματολογία, καθώς οι φθόγγοι αυτής της υψηλής περιοχής κατονομάζονται ως «τιζ + το όνομα του κατά μία οκτάβα χαμηλότερου τους φθόγγου». Πχ η άνω οκτάβα του φθόγγου *νεβά* ονομάζεται *τιζ νεβά*. Επίσης, κάποιοι φθόγγοι της χαμηλής περιοχής με ανάλογο τρόπο κατονομάζονται ως κάτω οκτάβες με προσθήκη της λέξης *ασηράν* (που σημαίνει χαμηλή περιοχή) μετά από το όνομα του φθόγγου αναφοράς, ή πριν από το όνομα του φθόγγου αναφοράς προσθήκη της λέξης *πες* (ή *πεστέ*) που σημαίνει κάτω οκτάβα. Πχ η κάτω οκτάβα του φθόγγου *ατζέμ* ονομάζεται *ατζέμ ασηράν*, ενώ η κάτω οκτάβα του φθόγγου *χησάρ* ονομάζεται *πες χησάρ* ή *πεστέ χησάρ*.

Οι *αφηρημένοι μελωδικοί πυρήνες* δεν είναι τίποτε άλλο από περιγραφές μιας τροπικής μελωδικής κίνησης δια των ονομάτων των φθόγων που αυτή θα αναπτυχθεί. Σημαντικά στοιχεία της περιγραφής αυτής είναι οι καταληκτικοί φθόγγοι των επί μέρους φράσεων από τις οποίες κάθε μελωδικός πυρήνας απαρτίζεται. Σε πολλές περιπτώσεις ονόματα

⁴ Το ταμπούρ, ή ταμπούριον, η «πανδουρίς» κατά τον Χρυσάνθο, ανήκει στην κατηγορία των οργάνων με δεσμούς (περδέδες – κινητά δετά τάστα) - βλ. αναλυτικά ΔΔ 15.2. σελ. 572 και εξής.

φθόγγων και ονόματα αφηρημένων μελωδικών πυρήνων είναι κοινά, όπως αντιστοίχως ο όρος Δώριος τόνος μπορεί να σημαίνει τόσο έναν φθόγγο, όσο και μία κλίμακα αλλά και έναν τρόπο μελωδικής ανάπτυξης. Με ανάλογο τρόπο ο όρος *μακάμ* χρησιμοποιείται τριπλά: σημαίνοντας έναν κύριο φθόγγο, αλλά και κλίμακα και τρόπο κίνησης. Στην μελέτη μας, όταν πρόκειται περί φθόγγου θα χρησιμοποιούμε πεζό αρχικό γράμμα (πχ. διουγκιάχ) , ενώ όταν πρόκειται περί τρόπου ή κλίμακας κεφαλαίο (πχ. Διουγκιάχ).

Κατ' αυτόν τον τρόπο η εξωτερική θεωρία είναι ένα μνημονικό, όπως είπαμε, σύστημα όρων το οποίο μπορούν εξίσου να μεταχειριστούν τόσο εγγράμματοι όσο και αναλφάβητοι μουσικοί, δεδομένου ότι το συγκεκριμένο σύστημα διαπλάστηκε πέραν της αναγκαιότητας της σημειογραφίας και άνευ αυτής.

Στην εποχή του Rauf Yekta το διάγραμμα της χορδής ενός ταμπούρ σε μία έκταση δύο οκτάβων (δισ διαπασών) περιλαμβάνει συνολικά 49 φθόγγους (κάθε μια από τις 2 οκτάβες που αποτελούν το δισ διαπασών περιλαμβάνει 12 και ο 49^{ος} ολοκληρώνει το δισ διαπασών). Οι φθόγγοι αυτοί δεν ισαπέχουν. Δεν υπάρχει δηλαδή μεταξύ των διαδοχικών φθόγγων ίση απόσταση ούτε συμβατικά ούτε επακριβώς (όπως συμβαίνει να παραδεχόμαστε για την χρωματική κλίμακα των 12 φθόγγων, είτε στο ασυγκέραστο, είτε στο συγκερασμένο σύστημα της ευρωπαϊκής μουσικής). Εξ αυτών των 49 οι 12 είναι κύριοι (κύρια μακάμια) και άλλοι 3 ακόμα είναι πάνω οκτάβες κυρίων (τις κυρίων μακαμιών), σύνολο 15. Οι υπόλοιποι 34 είναι δευτερεύοντες φθόγγοι (σουμπέδες). Οι κύριοι σουμπέδες είναι 9, και με τις άνω ή κάτω οκτάβες κάποιων από αυτούς (τους πεστέδες, τα ασηράνια και τα τίτζια τους) προστίθενται άλλοι 4, σύνολο 13. Οι υπόλοιποι σουμπέδες ονομάζονται δευτερεύοντες, και είναι οξύνσεις ή βαρύνσεις των κύριων σουμπέδων. Οι οξύνσεις κατονομάζονται με την προσθήκη της λέξης «ντικ» πριν από το όνομα του κύριου σουμπέ στον οποίο αναφέρονται, και οι βαρύνσεις αντίστοιχα κατονομάζονται με τη λέξη «νυμ», πχ. για τον κύριο σουμπέ *χιτζάζ* έχουμε για μεν την όξυνση *ντικ χιτζάζ*, για δε την βαρύνση *νυμ χιτζάζ*. Και για την πάνω οκτάβα του, την *τιζ χιτζάζ* θα έχουμε *ντικ τιζ χιτζάζ* και *νυμ τιζ χιτζάζ*. Αντίστοιχα, χάριν ολοκλήρωσης του παραδείγματος, για την κάτω οκτάβα του κύριου σουμπέ *χιτζάζ* που ονομάζεται *πεστέ χιτζάζ* θα έχουμε *ντικ πεστέ χιτζάζ* και *νυμ πεστέ χιτζάζ* - σημειώνουμε ότι παρ' όλο που οι τρεις προαναφερθέντες φθόγγοι βρίσκονται

χαμηλότερα από την έκταση του δις διαπασών ενίοτε χρησιμοποιούνται. Στην νεώτερη τουρκική ορολογία, για την κάτω οκτάβα κάποιου φθόγγου χρησιμοποιείται η λέξη «καμπά» πριν από το όνομα αναφοράς, πχ. καμπά νυμ χιτζάζ.

Στη συνέχεια παραθέτουμε τον πίνακα της πρώτης (της οξύτερης) χορδής του ταμπούρ του Rauf Yekta, στην οποία περιλαμβάνεται το σύνολο της κατανομής των υψών. Ο πίνακας χωρίζεται σε δύο τμήματα που μεταξύ τους έχουν αντιστοιχία οκτάβας. Στην πρώτη στήλη αριθμούνται τα ύψη από το χαμηλότερο προς το ψηλότερο. Στην δεύτερη αντιστοιχείται με κάθε ύψος το μήκος της χορδής που το παράγει. Στην τρίτη στήλη παρατίθενται τα αντίστοιχα ονόματα και στην τέταρτη η αντιστοιχία τους με τις ευρωπαϊκές νότες.

Το ταμπούρ του Rauf Yekta
"ENCYCLOPÉDIE", σελίδα 3016-17

N ^o D'ORDRE	POSITION DES SIGNATURES EN MILLIMÈTRES	NOMS MODERNES DE 24 SONS L'OCTAVE GRAVE	NOTES ÉQUIVALENTES
1	1061	Yégulah.	re
2	1009,97	Nim peste hissar.	re#
3	996,38	Peste hissar.	re#
4	958,60	Dique peste hissar.	re#
5	945,78	Husséini-achiran.	mi
6	897,75	Adjem-achiran.	fa#
7	885,67	Dique adjem-achiran.	fa#
8	852,17	Araque.	fa#
9	840,70	Guévachie.	fa#
10	808,89	Dique guévachie.	fa#
11	798	Raste.	sol
12	757,48	Nim zengoulé.	sol#
13	747,29	Zengoulé.	sol#
14	719,02	Dique zengoulé.	sol#
15	700,34	Doguiah.	la
16	673,32	Kurdi.	la#
17	664,26	Dique kurdi.	la#
18	630,13	Ségulah.	si
19	630,52	Poucélisque.	si#
20	606,67	Dique poucélisque.	si#
21	598,5	Tchariguiah.	do
22	563,11	Nim hidjaz.	do#
23	560,47	Hidjaz.	do#
24	539,26	Dique hidjaz.	do#
25	532	Néva.	re

N ^o D'ORDRE	POSITION DES SIGNATURES EN MILLIMÈTRES	NOMS MODERNES DE 24 SONS DE L'OCTAVE AIGUË	NOTES ÉQUIVALENTES
25	532	Néva.	re
26	504,99	Nim hissar.	re#
27	498,19	Hissar.	re#
28	479,35	Dique hissar.	
29	472,50	Husséini.	mi
30	448,88	Adjem.	fa#
31	442,84	Dique adjem.	
32	426,09	Évidj.	fa#
33	420,35	Mahour.	fa#
34	404,15	Dique mahour.	
35	399	Guerdanié.	sol
36	378,74	Nim cheh-naz.	
37	373,65	Cheh-naz.	sol#
38	359,51	Dique cheh-naz.	
39	354,87	Moubayère.	la
40	336,66	Sunebulé.	la#
41	332,13	Dique sunebulé.	
42	319,57	Tiz ségulah.	si
43	315,26	Tiz poucélisque.	si#
44	303,34	Dique tiz poucélisque.	
45	299,25	Tiz tchariguiah.	do
46	284,09	Nim tiz hidjaz.	
47	280,21	Tiz hidjaz.	do#
48	269,63	Dique tiz hidjaz.	
49	266	Tiz néva.	re

Όπου δεν παρατίθεται αντιστοιχία με ευρωπαϊκή νότα (δηλ. το κελί του πίνακα είναι κενό) αυτό σημαίνει ότι για το συγκεκριμένο ύψος δεν υπάρχει δεσμός (περδές) στο ταμπούρ. Αυτό συμβαίνει διότι αυτά τα ύψη δεν είναι σημαντικά, και παραλείπεται ο δεσμός (περδές) χάριν μιας ευκολότερης διαχείρισης του οργάνου κατά την εκτέλεση.

Στη συνέχεια θα παραθέσω διάφορα δικά μου διαγράμματα που θα διασαφηνίσουν περισσότερο τον παραπάνω πίνακα. Κατ' αρχάς θα διερευνήσω τις σχέσεις των φθόγγων με βάση τα μήκη που δίνει στο διάγραμμά του ο Rauf Yekta, όπου μετρά την απόσταση κάθε δεσμού από τον καβαλλάρη του αντηχείου. Οι σχέσεις θα διερευνηθούν μόνο στην χαμηλή οκτάβα του δις διαπασών (γιεγκιάχ έως νεβά), καθότι οι ίδιες σχέσεις επαναλαμβάνονται και για την δεύτερη οκτάβα. Πρώτα θα διερευνήσω τις σχέσεις των μακαμιών-φθόγγων. Στην 4^η στήλη του Πίνακα 13.1. και 13.2. βρίσκονται τα διαστήματα όπως έχουν μετρηθεί σε cents, ώστε να γίνεται άμεσα σύγκριση με αυτά που προκύπτουν ως λόγος μηκών από την κατατομή του ταμπούρ του Rauf Yekta.

Πίνακας 13.1.

φθόγγοι διαστήματος	λόγος μηκών	ο λόγος μηκών σε cents	διάστημα σε cents & είδος διαστήματος
γιεγκιάχ - χουσεϊνί ασηράν	1064/945,78	203,905	≈ 203,910 cents μείζων τόνος
χουσεϊνί ασηράν - αράκ	945,78/852,17	180,436	≈ 180,449 cents ελάσσων τόνος
αράκ - ραστ	852,17/798	113,703	≈ 113,685 cents αποτομή
ραστ - διουγκιάχ	798/709,34	203,893	≈ 203,910 cents μείζων τόνος
διουγκιάχ – σεγκιάχ	709,34/639,13	180,441	≈ 180,449 cents ελάσσων τόνος
σεγκιάχ - τζαργκιάχ	639,13/598,5	113,709	≈ 113,685 cents αποτομή
τζαργκιάχ - νεβά	598,5/532	203,910	≈ 203,910 cents μείζων τόνος

Στη συνέχεια θα διερευνήσω τις σχέσεις των συμπεδών, κυρίων και δευτερευόντων, με τα μακάμια, αλλά και κάποιες φορές τις σχέσεις των κύριων συμπεδών με τους δευτερεύοντες. Μέσω αυτής της διερεύνησης σε συνδυασμό με τον Πίνακα 13, θα καταρτίσω αναλυτικότερους πίνακες.

Πίνακας 13.2.

φθόγγοι διαστήματος	λόγος μηκών	ο λόγος μηκών σε cents	διάστημα σε cents & είδος διαστήματος
γιεγκιάχ – νυμ πεστέ χισάρ	1064/1009,97	90,222	≈ 90,224 cents λείμμα
γιεγκιάχ – πεστέ χισάρ	1064/996,38	113,676	≈ 113,685 cents αποτομή
ντικ πεστέ χισάρ – χουσεϊνι ασηράν	958,69/945,78	23,471	≈ 23,658 cents κόμμα
χουσεϊνι ασηράν – ατζέμ ασηράν	945,78/897,75	90,229	≈ 90,224 cents λείμμα
χουσεϊνι ασηράν – ντικ ατζέμ ασηράν	945,78/885,67	113,682	≈ 113,685 cents αποτομή
ατζέμ ασηράν – ντικ ατζέμ ασηράν	897,75/885,67	23,453	≈ 23,658 cents κόμμα
χουσεϊνι ασηράν – γκεβέστ	945,78/840,70	203,896	≈ 203,910 cents μείζων τόνος
αράκ – γκεβέστ	852,17/840,70	23,460	≈ 23,658 cents κόμμα
ντικ γκεβέστ – ραστ	808,89/798	23,465	≈ 23,658 cents κόμμα
ραστ – νυμ ζιργκιουλέ	798/ 757,48	90,217	≈ 90,224 cents λείμμα
ραστ – ζιργκιουλέ	798/747,29	113,664	≈ 113,685 cents αποτομή
ντικ ζιργκιουλέ – διουγκιάχ	719,02/709,34	23,465	≈ 23,658 cents κόμμα
διουγκιάχ – κιουρδί	709,34/673,32	90,221	≈ 90,224 cents λείμμα
διουγκιάχ – ντικ κιουρδί	709,34/664,26	113,675	≈ 113,685 cents αποτομή
διουγκιάχ – μπουσελίκ	709,34/630,52	203, 22	≈ 203,910 cents μείζων τόνος
σεγκιάχ – μπουσελίκ	639,13/630,52	23,480	≈ 23,658 cents κόμμα
σεγκιάχ – ντικ μπουσελίκ	639,13/606,67	90,236	≈ 90,224 cents λείμμα
ντικ μπουσελίκ – τζαργκιάχ	606,67/598,5	23,472	≈ 23,658 cents κόμμα
τζαργκιάχ – νυμ χιτζάζ	598,5/568,11	90,217	≈ 90,224 cents λείμμα
τζαργκιάχ – χιτζάζ	598,5/560,47	113,656	≈ 113,685 cents αποτομή
τζαργκιάχ – ντικ χιτζάζ	598,5/539,26	180,444	≈ 180,449 cents ελάσσων τόνος
ντικ χιτζάζ – νεβά	539,26/532	23,465	≈ 23,658 cents κόμμα

Στη συνέχεια παραθέτω πίνακα με τις σχέσεις των κυρίων μακαμιών:

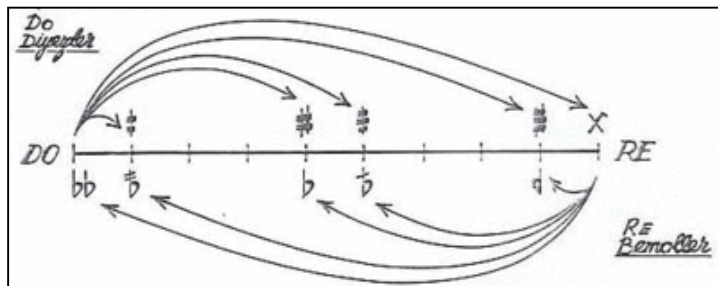
Πίνακας 14

(1) γιεγκιάχ	$\frac{8}{9}$	μείζων τόνος	ρε	د
(2) χουσεϊνί ασηράν	$\frac{59049}{65536}$	ελάσσων τόνος	μι	ق
(3) αράκ	$\frac{2048}{2187}$	αποτομή	φα#	ز
(4) ραστ	$\frac{8}{9}$	μείζων τόνος	σολ	د
(5) διουγκιάχ	$\frac{59049}{65536}$	ελάσσων τόνος	λα	پ
(6) σεγκιάχ	$\frac{2048}{2187}$	αποτομή	σιb	ع
(7) τζαργκιάχ	$\frac{8}{9}$	μείζων τόνος	ντο	ف
(8) νεβά	$\frac{8}{9}$	μείζων τόνος	ρε	د
(9) χουσεϊνί	$\frac{59049}{65536}$	ελάσσων τόνος	μι	ق
(10) εβίτζ	$\frac{2048}{2187}$	αποτομή	φα#	ز'
(11) γκερδανιέ	$\frac{8}{9}$	μείζων τόνος	σολ	د'
(12) μουχαγέρ	$\frac{59049}{65536}$	ελάσσων τόνος	λα	پ'
8 ^α του (6) (13) τιζ σεγκιάχ	$\frac{2048}{2187}$	αποτομή	σιb	ع'
8 ^α του (7) (14) τίζ τζαργκιάχ	$\frac{8}{9}$	μείζων τόνος	ντο	ف'
8 ^α του (8) (15) τιζ νεβά			ρε	د'

Τα 12
κύρια
μακάμια
και τα
τίζια τους

Στον Πίνακα 15 παρουσιάζονται τα 12 κύρια μακάμια και τα τίζια τους (οι πάνω 8^{ες} τους) στην έκταση του δις διαπασών. Το διάγραμμα ξεκινάει με πρώτο στην αρίθμηση το χαμηλότερο ύψος, όπως αντίστοιχα και το διάγραμμα του Rauf Yekta. Αριστερά στο διάγραμμα βρίσκεται η αρίθμηση κατ' αντιστοιχία με τα αραβοπερσικά ονόματα των μακαμιών.

αμέσως δεξιά ο λόγος της μεταξύ δύο υψών αποστάσεως. Δεξιότερα το όνομα του διαστήματος που χωρίζει τους διαδοχικούς φθόγγους. Και προς το τέλος δεξιά η αντιστοίχιση με ευρωπαϊκές νότες, αλλά και με τα ισοδύναμα μαρτυρικά σημεία των φθόγγων της νέας βυζαντινής σημειογραφίας. Οι νότες που φέρουν αλλοίωση, υπακούουν στο παρακάτω διάγραμμα που παρουσιάζει την πρακτική διαίρεση του τόνου σε εννέα ίσα τμήματα, όχι κατά την ευρωπαϊκή σημειογραφία, αλλά κατά την νεώτερη τουρκική που ακολούθησε αυτήν του Rauf Yekta, όπως ορίζεται στο θεωρητικό τού Ismail Hakkı Özkan *TÜRK MÛSİKÎSİ NAZARIYATI ve USÛLLERİ* (εκδ. 1984), και που διδάσκεται στα σύγχρονα κονσερβατόρια της Τουρκίας.



Αυτό που χρήζει προσοχής στην τουρκική σημειογραφία, είναι ότι το σύμβολο \sharp οξύνει έναν φθόγγο κατά 4 τμήματα, ενώ το ίδιο σύμβολο

κατά την ευρωπαϊκή σημειογραφία οξύνει ένα φθόγγο κατά 5 τμήματα. Στην τουρκική σημειογραφία, το σύμβολο που οξύνει έναν φθόγγο κατά 5 τμήματα είναι η μονόγραμμη δέση με τις τρεις κεραίες: \sharp . Αντιθέτως, το σύμβολο της ύφεσης \flat ενεργεί στην τουρκική σημειογραφία όπως ακριβώς και στην ασυγκέραστη ευρωπαϊκή, βαρύνοντας τον φθόγγο κατά 5 τμήματα. Στον ακόλουθο πίνακα παρατίθενται οι ενέργειες κάθε συμβόλου σε συνδυασμό με το μέγεθος της μεταβολής που επιφέρουν:

Πίνακας 15

1	\natural	-1 τμήμα	κόμμα 524288/531441	+1 τμήμα	\natural
2	\flat	-4 τμήματα	λείμμα 243/256	+4 τμήματα	\sharp
3	\flat	-5 τμήματα	αποτομή 2048/2187	+5 τμήματα	\sharp
4	\sharp	-8 τμήματα	ελάσσων τόνος 59049/65536	+8 τμήματα	\sharp
5	\flat	-9 τμήματα	μείζων τόνος 8/9	+9 τμήματα	x

Σημειώνω ότι ο Rauf Yekta είχε χρησιμοποιήσει αρχικά τα εξής σύμβολα αντίστοιχα με τα 1, 2, 3 και 4 του πίνακα 15:

<i>Les dièses</i>			
N°1	N°2	N°3	N°4
\sharp	\sharp	\sharp	\sharp
<i>Les bémols</i>			
N°1	N°2	N°3	N°4
\flat	\flat	\flat	\flat

Ακολουθεί συγκεντρωτικός πίνακας για την ονοματολογία και τις σχέσεις των φθόγγων:

Πίνακας 16.1. Περί της ονοματολογίας των φθόγγων και τις μεταξύ τους σχέσεις

δευτερεύοντες συμπίδες				κύριοι συμπίδες				μακάμια							
								γιεγκιάχ (ρε)							
λείμμα 243/256		1	1	αποτομή 2048/2187		1	1	μείζων 8/9		1	1				
		2	2			2	2								
		3	3			3	3								
		4	4			4	4								
νυμ πεστέ χισάρ (ρε ♯)		1	5	πεστέ χισάρ (ρε ♯)		5	5			5	5				
λείμμα 243/256		2	6			1	6			6	6				
		3	7			2	7			7	7				
		4	8			3	8			8	8				
ντικ πεστέ χισάρ (μι ϛ)		1	9	ελάσσων 59049/65536		4	9			4	9	χουσεϊνί ασηράν (μι)		9	9
		2	10			1	10	1	10						
		3	11			2	11	2	11						
		4	12			3	12	3	12						
αποτομή 2048/2187		5	13	ατζέμ ασηράν (φα)		4	13	4	13	4	13				
		1	14			1	14	1	14						
		2	15			2	15	2	15						
		3	16			3	16	3	16						
ελάσσων 59049/65536		4	18	αποτομή 2048/2187		4	17	4	17	αράκ (φα ♯)				8	17
		1	19			1	18	1	18						
		2	20			2	19	2	19						
		3	21			3	20	3	20						
ντικ ατζέμ ασηράν (φα)		3	21	γκεβέστ (φα ♯)		4	22	4	21			4	21		
		1	22			1	23	1	23						
		2	23			2	24	2	24						
		3	24			3	25	3	25						
αποτομή 2048/2187		4	25	μείζων 8/9		4	26	4	26			ραστ (σολ)		4	26
		5	26			5	27	5	27						
		1	27			1	28	1	28						
		2	28			2	29	2	29						
λείμμα 243/256		3	29	ζιργκιουλέ (σολ ♯)		3	30	3	30	μείζων 8/9				3	30
		4	30			4	31	4	31						
		1	31			1	32	1	32						
		2	32			2	33	2	33						
ντικ ζιργκιουλέ (λα ϛ)		3	33	ελάσσων 59049/65536		3	34	3	34					διουργιάχ (λα)	
		4	34			4	35	4	35						
		5	35			5	36	5	36						
		1	36			1	37	1	37						
αποτομή 2048/2187		2	37	κίουρδί (σι ʙ)		2	38	2	38			μείζων 8/9			
		3	38			3	39	3	39						
		4	39			4	40	4	40						
		5	40			5	41	5	41						
ελάσσων 59049/65536		1	41	μπουσελίκ (σι)		1	41	1	41	σεγκιάχ (σι ϛ)					
		2	42			2	42	2	42						
		3	43			3	43	3	43						
		4	44			4	44	4	44						
ντικ μπουσελίκ (ντο ϛ)		1	44	λείμμα 243/256		1	45	1	45					τζαργκιάχ (ντο)	
		2	45			2	46	2	46						
		3	46			3	47	3	47						
		4	47			4	48	4	48						
αποτομή 2048/2187		5	48	μείζων 8/9		5	49	5	49			5	49		
		1	49			1	50	1	50						
		2	50			2	51	2	51						
		3	51			3	52	3	52						
λείμμα 243/256		4	52	χιτζάζ (ντο ♯)		4	53	4	53	μείζων 8/9		4	52		
		1	53			1	50	1	50						
		2	54			2	51	2	51						
		3	55			3	52	3	52						
ντικ χιτζάζ (σολ ϛ)		4	56	λείμμα 243/256		4	54	4	54			νεβά (σολ)		4	53
		1	57			1	55	1	55						
		2	58			2	56	2	56						
		3	59			3	57	3	57						
αποτομή 2048/2187		4	60	χίτζαζ (ντο ♯)		4	60	4	60					μείζων 8/9	
		1	61			1	61	1	61						
		2	62			2	62	2	62						
		3	63			3	63	3	63						
ελάσσων 59049/65536		4	64	χίτζαζ (ντο ♯)		4	64	4	64	μείζων 8/9					
		1	65			1	65	1	65						
		2	66			2	66	2	66						
		3	67			3	67	3	67						
ντικ χιτζάζ (σολ ϛ)		4	68	χίτζαζ (ντο ♯)		4	68	4	68			μείζων 8/9			
		1	69			1	69	1	69						
		2	70			2	70	2	70						
		3	71			3	71	3	71						
αποτομή 2048/2187		4	72	χίτζαζ (ντο ♯)		4	72	4	72					μείζων 8/9	
		1	73			1	73	1	73						
		2	74			2	74	2	74						
		3	75			3	75	3	75						
ελάσσων 59049/65536		4	76	χίτζαζ (ντο ♯)		4	76	4	76	μείζων 8/9					
		1	77			1	77	1	77						
		2	78			2	78	2	78						
		3	79			3	79	3	79						
ντικ χιτζάζ (σολ ϛ)		4	80	χίτζαζ (ντο ♯)		4	80	4	80			μείζων 8/9			
		1	81			1	81	1	81						
		2	82			2	82	2	82						
		3	83			3	83	3	83						
αποτομή 2048/2187		4	84	χίτζαζ (ντο ♯)		4	84	4	84					μείζων 8/9	
		1	85			1	85	1	85						
		2	86			2	86	2	86						
		3	87			3	87	3	87						
ελάσσων 59049/65536		4	88	χίτζαζ (ντο ♯)		4	88	4	88	μείζων 8/9					
		1	89			1	89	1	89						
		2	90			2	90	2	90						
		3	91			3	91	3	91						
ντικ χιτζάζ (σολ ϛ)		4	92	χίτζαζ (ντο ♯)		4	92	4	92			μείζων 8/9			
		1	93			1	93	1	93						
		2	94			2	94	2	94						
		3	95			3	95	3	95						
αποτομή 2048/2187		4	96	χίτζαζ (ντο ♯)		4	96	4	96					μείζων 8/9	
		1	97			1	97	1	97						
		2	98			2	98	2	98						
		3	99			3	99	3	99						
ελάσσων 59049/65536		4	100	χίτζαζ (ντο ♯)		4	100	4	100	μείζων 8/9					
		1	101			1	101	1	101						
		2	102			2	102	2	102						
		3	103			3	103	3	103						
ντικ χιτζάζ (σολ ϛ)		4	104	χίτζαζ (ντο ♯)		4	104	4	104			μείζων 8/9			
		1	105			1	105	1	105						
		2	106			2	106	2	106						
		3	107			3	107	3	107						
αποτομή 2048/2187		4	108	χίτζαζ (ντο ♯)		4	108	4	108					μείζων 8/9	
		1	109			1	109	1	109						
		2	110			2	110	2	110						
		3	111			3	111	3	111						
ελάσσων 59049/65536		4	112	χίτζαζ (ντο ♯)		4	112	4	112	μείζων 8/9					
		1	113			1	113	1	113						
		2	114			2	114	2	114						
		3	115			3	115	3	115						
ντικ χιτζάζ (σολ ϛ)		4	116	χίτζαζ (ντο ♯)		4	116	4	116			μείζων 8/9			
		1	117			1	117	1	117						
		2	118			2	118	2	118						
		3	119			3	119	3	119						
αποτομή 2048/2187		4	120	χίτζαζ (ντο ♯)		4	120	4	120					μείζων 8/9	
		1	121			1	121	1	121						
		2	122			2	122	2	122						
		3	123			3	123	3	123						
ελάσσων 59049/65536		4	124	χίτζαζ (ντο ♯)		4	124	4	124	μείζων 8/9					
		1	125			1	125	1	125						
		2	126			2	126	2	126						
		3	127			3	127	3	127						
ντικ χιτζάζ (σολ ϛ)		4	128	χίτζαζ (ντο ♯)		4	128	4	128			μείζων 8/9			
		1	129			1	129	1	129						
		2	130			2	130	2	130						
		3	131			3	131	3	131						
αποτομή 2048/2187		4	132	χίτζαζ (ντο ♯)		4	132	4	132					μείζων 8/9	
		1	133			1	133	1	133						
		2	134			2	134	2	134						
		3	135			3	135	3	135						
ελάσσων 59049/65536		4	136	χίτζαζ (ντο ♯)		4	136	4	136	μείζων 8/9					
		1	137			1	137	1	137						
		2	138			2	138	2	138						
		3	139			3	139	3	139						
ντικ χιτζάζ (σολ ϛ)		4	140	χίτζαζ (ντο ♯)		4	140	4	140			μείζων 8/9			
		1	141			1	141	1	141						
		2	142			2	142	2	142						
		3	143			3	143	3	143						
αποτομή 2048/2187		4	144	χίτζαζ (ντο ♯)		4	144	4	144					μείζων 8/9	
		1	145			1	145	1	145						
		2	146			2	146	2	146						
		3	147			3	147	3	147						
ελάσσων 59049/65536		4	148	χίτζαζ (ντο ♯)		4	148	4	148	μείζων 8/9					
		1	149			1	149	1	149						
		2	150			2	150	2	150						
		3	151			3	151	3	151						
ντικ χιτζάζ (σολ ϛ)		4	152	χίτζαζ (ντο ♯)		4	152	4	152			μείζων 8/9			
		1	153			1	153	1	153						
		2	154			2	154	2	154						
		3	155			3	155	3	155						
αποτομή 2048/2187		4	156	χίτζαζ (ντο ♯)		4	156	4	156					μείζων 8/9	
		1	157			1	157	1	157						
		2	158			2	158	2	158						
		3	159			3	159	3	159						
ελάσσων 59049/65536		4	160	χίτζαζ (ντο ♯)		4	160	4	160	μείζων 8/9					
		1	161			1	161	1	161						
		2	162			2	162	2	162						
		3	163			3	163	3	163						
ντικ χιτζάζ (σολ ϛ)		4	164	χίτζαζ (ντο ♯)		4	164	4	164			μείζων 8/9			
		1	165			1	165	1	165						
		2	166			2	166	2	166						
		3	167			3	167	3	167						
αποτομή 2048/2187		4	168	χίτζαζ (ντο ♯)		4	168	4	168					μείζων 8/9	
		1	169			1	169	1	169						
		2	170			2	170	2	170						
		3	171			3	171	3	171						
ελάσσων 59049/65536		4	172	χίτζαζ (ντο ♯)		4	172	4	172	μείζων 8/9					
		1	173			1	173	1	173						
		2	174			2	174	2	174						
		3	175			3	175	3	175						
ντικ χιτζάζ (σολ ϛ)		4	176	χίτζαζ (ντο ♯)		4	176	4	176			μείζων 8/9			
		1	177			1	177	1	177						
		2	178			2	178	2	178						
		3	179			3	179	3	179						
αποτομή 2048/2187		4	180	χίτζαζ (ντο ♯)		4	180	4	180					μείζων 8/9	
		1	181			1	181	1	181						
		2	182			2	182	2	182						
		3	183			3	183	3	183						
ελάσσων 59049/65536		4	184	χίτζαζ (ντο ♯)		4	184	4	184	μείζων 8/9					
		1	185			1	185	1	185						
		2	186			2	186	2	186						
		3	187			3	187	3	187						
ντικ χιτζάζ (σολ ϛ)		4	188	χίτζαζ (ντο ♯)		4	188	4	188			μείζων 8/9			
		1	189			1	189	1	189						
		2	190			2	190	2	190						
		3	191			3	191								

Πίνακας 16.2. Περί της ονοματολογίας των υψών και τις μεταξύ τους σχέσεις

δευτερεύοντες συμπίδες			κύριοι συμπίδες			μακάμια		
						νεβά (ρε)		
λείμμα 243/256	1	1	αποτομή 2048/2187	1	1	μείζων 8/9	1	1
	2	2		2	2		2	2
	3	3		3	3		3	3
	4	4		4	4		4	4
νυμ χισάρ (ρε ♯)		5	χισάρ (ρε ♯)		5		5	5
λείμμα 243/256	2	6	ελάσσων 59049/65536	1	6		6	6
	3	7		2	7		7	7
	4	8		3	8		8	8
ντικ χισάρ (μι ϝ)		9		4	9		9	9
αποτομή 2048/2187	2	10	λείμμα 243/256	1	10	χουσεϊνί (μι)		10
	3	11		2	11	2	11	
	4	12		3	12	3	12	
	5	13		4	13	4	13	
ντικ ατζέμ (φα ♯)		14	ατζέμ (φα)		14	ελάσσων 59049/65536	5	14
ελάσσων 59049/65536	1	15	αποτομή 2048/2187	1	15		6	15
	2	16		2	16		7	16
	3	17		3	16		8	17
	4	18		4	17		1	18
λείμμα 243/256	1	19	μαχούρ (φα ♯)		19		2	19
	2	20	μείζων 8/9	1	19		3	20
	3	21		2	20		4	21
	4	22		3	21		5	22
ντικ μαχούρ (σολ ϝ)		22		4	22	αποτομή 2048/2187	1	23
αποτομή 2048/2187	2	23	λείμμα 243/256	1	23		2	24
	3	24		2	24		3	25
	4	25		3	25		4	26
	5	26		4	26		5	27
νυμ σεχνάζ (σολ ♯)		27	σεχνάζ (σολ ♯)		27		6	28
λείμμα 243/256	2	28	ελάσσων 59049/65536	1	28	μείζων 8/9	7	29
	3	29		2	29		8	30
	4	30		3	30		9	31
	1	31		4	31		1	32
ντικ σεχνάζ (λα ϝ)		31	λείμμα 243/256	1	32		2	33
αποτομή 2048/2187	2	32		2	33		3	34
	3	33		3	34		4	35
	4	34		4	35		5	36
	5	35	συμπουλέ (σι ♭)		36	ελάσσων 59049/65536	6	37
ντικ συμπουλέ (σι ♭)		36	αποτομή 2048/2187	1	36		7	38
ελάσσων 59049/65536	1	37		2	37		8	39
	2	38		3	38		1	40
	3	39		4	39		2	41
	4	40		1	40		3	42
ντικ μπουσελίκ (ντο ϝ)		41	τις μπουσελίκ (σι)		41		4	43
αποτομή 2048/2187	2	42	μείζων 8/9	1	41	αποτομή 2048/2187	5	44
	3	43		2	42		1	45
	4	44		3	43		2	46
	5	45		4	44		3	47
ντικ χιτζάζ (σολ ♯)		46	λείμμα 243/256	1	45		4	48
αποτομή 2048/2187	2	47		2	46	μείζων 8/9	5	49
	3	48		3	47		6	50
	4	49		4	48		7	51
	5	50		5	49		8	52
ντικ χιτζάζ (σολ ϝ)		50	τις χιτζάζ (ντο ♯)		50		9	53
λείμμα 243/256	2	51	λείμμα 243/256	1	51	τις νεβά (σολ)		
	3	52		2	52			
	4	53		3	53			
	1	54		4	54			

Ο Πίνακας 16 μοιράζεται σε δύο σελίδες, ως 16.1. και 16.2. Χωρίζεται σε τρεις βασικές στήλες. Η τρίτη και δεξιότερη περιλαμβάνει τους φθόγγους-μακάμια, η μεσαία τους φθόγγους-κύριους συμπίδες και η αριστερότερη τους φθόγγους-δευτερεύοντες συμπίδες. Κάθε μία από τις τρεις βασικές στήλες περιλαμβάνει στα δεξιά-της δύο υποστήλες εκ των οποίων η δεξιότερη μετρά τα κόμματα της οκτάβας, ενώ η αριστερότερη μετρά το πώς διαμοιράζονται τα κόμματα καθορίζοντας τις μεταξύ των φθόγγων αποστάσεις. Ο καταρτισμός του Πίνακα 16 έχει γίνει με βάση τα όσα αναπτύσσει ο Rauf Yekta περί των σχέσεων των φθόγγων και με βάση το διάγραμμά του για το ταμπούρ, (*ENCYCLOPÈDIE*, σελίδες 2947-2975 και 3015-3017). Το κόμμα συμβολίζεται με **K**.

Απαραίτητο να θυμόμαστε ότι το κόμμα ως λόγος είναι $524288/531441$ και έχει τις εξής ιδιότητες: Είναι διαφορά μεταξύ λείμματος και αποτομής, διαφορά μεταξύ ελάσσονος και μείζονος τόνου, και τέλος διαφορά μεταξύ οκτάβας και έξι μείζονων τόνων, όπως φαίνεται στον παρακάτω πίνακα:

Πίνακας 17

ονόματα διαστήματων	διαφορά λόγων	διαφορά cents	διαφορά κομμάτων
αποτομή - λείμμα	$\frac{2048}{2187} \div \frac{243}{256} = \frac{524288}{531441}$	$114 - 90 = 24$	$5 - 4 = 1$
μείζων τόνος - ελάσσων τόνος	$\frac{8}{9} \div \frac{59049}{65536} = \frac{524288}{531441}$	$204 - 180 = 24$	$9 - 8 = 1$
6 μείζονες - 8 ^α	$\left(\frac{8}{9}\right)^6 \div \frac{1}{2} = \frac{524288}{531441}$	$(204 * 6) - 1200 = 1224 - 1200 = 24$	$(9 * 6) - 53 = 54 - 53 = 1$

Για πρακτικούς λόγους θεωρείται ότι το κόμμα χωράει στον μείζονα τόνο 9 φορές και στην οκτάβα 53, και τα υπόλοιπα διαστήματα έχουν αναλόγως τα εξής μεγέθη σε κόμματα:

Πίνακας 18

όνομα	κόμματα	cents	όνομα	κόμματα	cents
κόμμα	1	24	ελάσσων 3 ^η	13	294
λείμμα	4	90	σκληρό τριημίτονο	14	318
αποτομή	5	114	μείζων τρίτη	17	384
ελάσσων τόνος	8	180	τέλεια τέταρτη	22	498
μείζων τόνος	9	204	τέλεια πέμπτη	31	702
μαλακό τριημίτονο	12	≈270	τέλεια όγδοη	53	1200

Πρέπει επίσης να σημειώσουμε, ότι η ακριβής τιμή του μαλακού τριημιτονίου σε cents είναι 270,6749870191887, και στρογγυλοποιημένη 271. Όμως, επειδή όλα τα άλλα βασικά διαστήματα κατά προσέγγιση υπολογιζόμενα σε cents έχουν μέγεθος άρτιου αριθμού, υποχρεωτικά για λόγους ευελιξίας στις πράξεις, οφείλουμε να αποδεχτούμε την σύμβαση, ότι στους υπολογισμούς μας σε cents, θα πρέπει τις περισσότερες φορές, για το μαλακό τριημίτονο να μεταχειριζόμαστε τον άρτιο 270.

5.4. Περί της συμβατικής διαίρεσης του τόνου σε 9 τμήματα μπορούμε αναλυτικότερα να προσθέσουμε τα εξής:

Το κόμμα 524228/531441 (23,658145736055037 cents) προσεγγίζει αρκετά το πυθαγορικό κόμμα 80/81 (21,50628959671478 cents). Το πυθαγορικό κόμμα γνωρίζουμε ότι παράγεται ως διαφορά της φυσικής 3^{ης} (4/5) από το δίτονο (το άθροισμα 2 μειζόνων τόνων $8/9 * 8/9 = 64/81$), δηλαδή $64/81 : 4/5 = 80/81$. Η διαφορά τους είναι, περίπου, μόλις ένα cent. Αυτή η διαφορά αν ισομοιρασθεί προκύπτει ένα «νέο» κόμμα, ως εξής: $\frac{\text{κόμμα} + \text{πυθαγορικό κόμμα}}{2} = \frac{23,658145736055037 + 21,50628959671478}{2} = 22,5822176663849085$

Το «νέο» κόμμα χωράει κατά μέγιστη προσέγγιση 53 φορές εντός της 8^{ας} : $22,5822176663849085 * 53 = 1196,8575363184001505 \approx 1200$.

Επίσης χωράει με μέγιστη προσέγγιση 9 φορές στον μείζονα τόνο:

$22,5822176663849085 * 9 = 203,2399589974641765 \approx 203,91000173077492$.

Δια της ανάδρομης οδού αν διαιρέσουμε την 8^α δια 53 παίρνουμε:

$1200 : 53 = 22,641509433962264150943396226415$.

Αυτό το αποτέλεσμα αν πολλαπλασιαστεί με το 9 μας δίνει $203,77358490566037735849056603774 \approx 203,91000173077492$, μια ακόμα καλύτερη προσέγγιση στο διάστημα του μείζονος τόνου. Αυτό λοιπόν το μικρό διάστημα, που μαθηματικώς ισούται με $\sqrt[53]{2}$, έχει τις εξής μαγικές ιδιότητες:

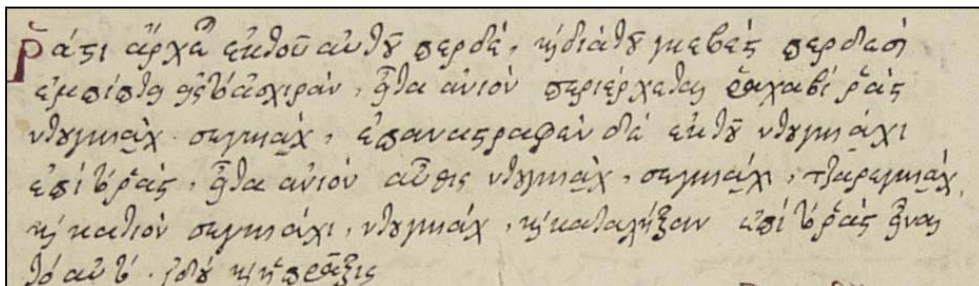
1. Διαιρεί με άριστη προσέγγιση τον τόνο σε 9 μέρη.
2. Διαιρεί με άριστη προσέγγιση την 8^α σε 53
3. Προσεγγίζει άριστα την διαφορά της 8^{ας} από το άθροισμα 6 μειζόνων τόνων: $22,641509433962264150943396226415 \approx 23,658145736055037$

4. Διαιρεί με άριστη προσέγγιση τον ελάσσονα τόνο σε 8 μέρη:
 $22,641509433962264150943396226415 * 8 =$
 $181,13207547169811320754716981128 \approx 180,38379472504076$
5. Διαιρεί με άριστη προσέγγιση την αποτομή σε 5 μέρη:
 $22,641509433962264150943396226415 * 5 =$
 $113,20754716981132075471698113205 \approx 113,68500605771197$
6. Διαιρεί με άριστη προσέγγιση το λείμμα σε 4 μέρη:
 $22,641509433962264150943396226415 * 4 =$
 $90,56603773584905660377358490564 \approx 90,2249956730629$

Κατ' αυτόν τον τρόπο προκύπτει ένας συμβατικός συγκεκριασμός της 8^{ας} στα 53, βοηθητικός για τα διαγράμματα των υποσυστημάτων, των συστημάτων, τη μελέτη των γενών και των κλιμάκων, κατά τον οποίο διαφυλάσσεται η κατά φύσιν ιδιότητα του μείζονος τόνου να μην χωράει ακριβώς 6 φορές εντός της, αλλά το διάστημα των 6 μείζονων τόνων να την υπερβαίνει κατά ένα κόμμα, δηλαδή να έχει συνολικό μέγεθος $6 * 9 = 54$ κόμματα. Επίσης διαφυλάσσεται η κατά Πυθαγόρα άνιση διαίρεση του τόνου σε λείμμα (=4 κόμματα) και σε αποτομή (= 5 κόμματα) και γενικώς διαφυλάσσεται κάθε φυσική σχέση παραγωγής λόγων που προκύπτει από τα βασικά διαστήματα του μείζονος τόνου, της τέλειαις 4^{ης} και της τέλειαις 8^{ης}.

5.5. Τα γένη και τα συστήματα

5.5.1. Η θεώρηση του Rauf Yekta. Όπως εξηγήθηκε πιο πάνω, η εξωτερική θεωρία όπως παραδόθηκε πριν την καθιέρωση της σημειογραφίας, δεν υπεισέρχεται σε ζητήματα μαθηματικά, αλλά ούτε και δομής κατά την διδασκαλία της. Ο μουσικός αρκεί να γνωρίζει τα ονόματα των φθόγγων και τις δακτυλοθεσίες που παράγουν αυτούς τους φθόγγους. Από κει και πέρα τα πάντα είναι θέμα καλής μνήμης και εξοικείωσης. Οι αφηρημένοι μελωδικοί πυρήνες διδάσκονται προφορικά δια της περιγραφής τους, όπως ακριβώς την απαντάμε καταγεγραμμένη και σε σχετικά ελληνικά χειρόγραφα του 18^{ου} αιώνα ή και παλαιότερα, και όπως εν πολλοίς μεταφέρθηκαν και μετέπειτα σε έντυπες εκδόσεις:



απόσπασμα από
το χειρόγραφο
του Κύριλλου
Μαρμαρινού
φύλλο 94.

ῥάστ εἶναι ἤχος $\lambda \pi \delta \eta$. τὸ ὅποτον ἄρχεται ἐκ τοῦ ἰδίου περ-
δὲ, καὶ διὰ τοῦ γκεδὲς περδεσὶ ἐμπίπτει εἰς τὸ ἄσιρὰν,
ἔπειτα δὲ ἀναβαῖνον περιέρχεται τὸ ραχαβὶ ῥάστ, ντουγ-
κιᾶχ, σεγκιᾶχ, ἐπιστρέφον δὲ ἐκ τοῦ ντουγκιᾶχ εἰς τὸ ῥάστ,
μετὰ ταῦτα ἀναβαῖνον πάλιν ντουγκιᾶχ, σεγκιᾶχ, τζαρε-
γκιᾶχ, καὶ κατερχόμενον εἰς τὸ σεγκιᾶχ ντουγκιᾶχ, κα-
ταλήγει εἰς τὸ ῥάστ.

απόσπασμα
από την
ΕΡΜΗΝΕΙΑ
του Στεφάνου
σελ. 14

Τὸ ῥάστ εἶναι ἤχος $\lambda \pi \delta \eta$, ἄρχεται ἀπὸ τοῦ αὐτοῦ ῥάστ,
καὶ διὰ τοῦ Νὺμ Γκεδὲστ πίπτει εἰς τὸ Ἀσηράν· ἐκ τούτου ἀ-
νιὸν εἰς τὸ Νὺμ Ῥαχαβή, ῥάστ, Διουγκιᾶχ, καὶ Σεγκιᾶχ, ἐπι-
στρέφει εἰς τὸ Διουγκιᾶχ καὶ ῥάστ· αὖθις δ' ἀνιὸν εἰς τὸ Διου-
γκιᾶχ, Σεγκιᾶχ καὶ Τζαργκιᾶχ, καὶ εἰς τὰς ὑψηλοτέρας στρε-
φόμενον φωνάς, καταβαίνει μέχρι τοῦ Σεγκιᾶχ καὶ Διουγκιᾶχ
καὶ καταλήγει εἰς τὸ ῥάστ.

απόσπασμα ἀπὸ
την ΜΕΘΟΔΙΚΗ
ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ
του Κηλτζανίδου
σελ. 145

Στις έντυπες εκδόσεις η αναφορά «είναι ήχος πλ. Δ΄» δεν σχετίζεται με την αυθεντική διδασκαλία, όπως αυτή έχει καταγραφεί στο χειρόγραφο. Η αναφορά αυτή, είναι μία εκ των υστέρων έξις των ελληνορθοδόξων έντύπων εκδόσεων και γίνεται μόνο για λόγους συσχετισμού, εφόσον τα έντυπα αυτά απευθύνονται σε γνώστες της ψαλτικής και της ορολογίας της. Κατά την αυθεντική διδασκαλία, ο δάσκαλος περιγράφει τον τρόπο κίνησης της μελωδίας ενός Μακάμ χρησιμοποιώντας τα ονόματα των φθόγγων δια των οποίων η μελωδία θα διέλθει. Κατ' αυτόν τον τρόπο ο μαθητής αποκτά μιαν συμπυκνωμένη ιδέα για το πώς συμπεριφέρεται μελωδικά αυτό το Μακάμ. Από εκεί και πέρα, δια της μνήμης μαθαίνει οποιοδήποτε κομμάτι που ανήκει στο συγκεκριμένο Μακάμ.

Σημειωτέον, ότι ούτε η έννοιες της αλλοίωσης, δηλαδή της ύφεσης και της δίεσης υπεισέρχονται στην πρακτική αυτή διδασκαλία της εξωτερικής θεωρίας. Δεν υπάρχουν ως αναγκαιότητες η έννοια του αλλοιωμένου φθόγγου και η εναρμόνια ισοδυναμία, διότι η ονομασία των φθόγγων δεν έχει γίνει με βάση ένα 7φθογγο σύστημα όπως στην δυτική μουσική, ώστε οι ενδιαμέσοι φθόγγοι να θεωρούνται αλλοιώσεις κάποιων βασικών, «φυσικών». Και οι βασικοί φθόγγοι (τα μακάμια), αλλά και οι δευτερεύοντες (οι σουμπέδες) έχουν το δικό τους όνομα. Τα δε νυμ και ντικ δεν είναι είδος οξύνσεως και βαρύνσεως γενικής χρήσης, αλλά περιορίζονται ως όροι στο να ονοματίσουν θέσεις ενδιάμεσες των

σουμπέδων και των μακαμιών. Και άλλοι σουμπέδες έχουν και από κάτω τους και από πάνω τους τέτοιους φθόγγους, λεγόμενους δευτερεύοντες σουμπέδες (όπως ο φθόγγος χισάρ) , άλλοι έχουν μόνο από πάνω τους (όπως ο φθόγγος ατζέμ).

Με αυτόν τον απλό τρόπο γινόταν κατά παράδοση η εξοικείωση του μαθητή με την «ύλη» της μουσικής. Και δεν υπήρχε καμία ανάγκη περαιτέρω θεωρητικοποίησης της μουσικής πράξης. Τα Μακάμια ομαδοποιούνταν κατά τα βασικά χαρακτηριστικά τους, πρώτιστα τον φθόγγο της τελικής κατάληξής τους και δευτερευόντως την κοινότητα των φθόγγων τους. Έτσι, ούτε ανάγκη για αναφορά σε θεωρία περί γενών υπήρχε, ούτε σε θεωρία περί διαστημάτων, παρ' όλο που αυτά όλα ήταν αντικείμενο της εσωτερικής θεωρίας, πεδίο καλλιέργειας των λόγιων μουσικών, όπως προαναφέραμε.

Η εισαγωγή και βαθμιαία καθιέρωση της ευρωπαϊκής σημειογραφίας στην τουρκική μουσική, από τον Giuseppe Donizetti (1788-1856, αδελφός του γνωστού συνθέτη Gaetano Donizetti) ήδη από το 1828, εποχή στροφής του σουλτάνου Μαχμούτ Β' προς τον εξευρωπαϊσμό, καθώς αργότερα κατά τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, με την επικράτηση του Κεμάλ, η οργάνωση των τουρκικών κονσερβατορίων κατά το πρότυπο των γερμανικών, έφερε άλλη πνοή στην οργάνωση της διδασκαλίας της παλαιάς παραδοσιακής μουσικής. Αφενός, οι από μνήμης συνθέσεις κατεγράφησαν και νέες ακολούθησαν, αφετέρου τα τείχη μεταξύ εσωτερικής και εξωτερικής θεωρίας κατέρρευσαν. Η μουσική κατάρτιση, περιελάμβανε και την εκμάθηση της σημειογραφίας, μιας ειδικά διαμορφωμένης σημειογραφίας για την απόδοση των μικροδιαστημάτων της ανατολικής μουσικής, η οποία διαμορφώθηκε και αυτή σταδιακά, περνώντας αρκετές φάσεις αναδιαμορφώσεων μέχρι την σημερινή οριστικοποίησή της. Όμως το σύστημα της ευρωπαϊκής σημειογραφίας βασισμένο στον σολμισμό των 7 φθόγγων, εξανάγκασε την μέχρι πρότινος πρακτική προφορική θεωρία του Μακάμ να θεωρητικοποιηθεί για να μπορέσει να προσαρμοστεί η διδασκαλία στα πολλά ειδικά σύμβολα αλλοιώσεων και την εναρμόνια ισοδυναμία των φθόγγων. Με αφορμή αυτό το πεδίο διδασκαλίας, η πάλαι «εσωτερική» θεωρία βγήκε στο προσκήνιο και σιγά-σιγά επέβαλε ως διδακτέα αντικείμενα πολλές από τις «εσωτερικές διδασκαλίες» της.

Η κυριότερη από αυτές είναι η οργάνωση της διδασκαλίας των Μακάμ πάνω σε νέες βάσεις ταξινόμησης: τα μουσικά γένη, την δια συστημάτων δομή της μελωδικής έκτασής τους που εν πολλοίς ταυτίστηκε με την έννοια της οκτάχορδης κλίμακας, καθώς και τον τρόπο κατασκευής, αλλά και της μεταλλαγής (αλλοίωσης) και της μεταφοράς (transporto) των κλιμάκων αυτών. Η περί διαστημάτων μαθηματική θεωρία εξακολούθησε να παραμένει στο παρασκήνιο, ωστόσο στα εκτεταμένα σύγχρονα θεωρητικά όπως του I.H.Özkan συμπεριλαμβάνεται στην εισαγωγή.

Ο Rauf Yekta στο κεφάλαιο *ESSAI SUCCINCT D'UNE THÉORIE DA LA MUSIQUE TURQUE* ("ENCYCLOPÉDIE", σελ. 2985), στην ενότητα II *Du genre* (Περί γένους), χρησιμοποιεί, όπως και ο Χρυσάνθος, τον ορισμό του Αριστείδη του Κοϊντιλιανού για να απαντήσει το ερώτημα «τι είναι γένος»:

II
Du genre.

Qu'est-ce qu'un genre en musique? Les Grecs, qui en ont fait usage dans leur musique, définissaient le genre : *Genus est certa quædam tetrachordi divisio*³; «le genre est une façon de division du tétracorde.»
Les peuples orientaux et surtout les Turcs, qui ont emprunté la théorie musicale des Grecs, devaient respecter le rôle important qu'occupait la division du tétracorde dans la constitution des divers modes de la musique orientale.

«Τι είναι το γένος στην μουσική; Οι Έλληνες, που το χρησιμοποιούσαν στη μουσική τους, ορίζουν το γένος ως εξής: «Γένος εστί ποιά διαίρεσις τετραχόρδου» [δηλαδή:] «Γένος είναι ένας τρόπος διαίρεσης του τετραχόρδου».

Οι λαοί της Ανατολής και κυρίως οι Τούρκοι, οι οποίοι δανείστηκαν την θεωρία των Ελλήνων, τρέφουν ιδιαίτερο σεβασμό για τον σημαντικό ρόλο της διαίρεσης του τετραχόρδου στην διαμόρφωση των τρόπων της Ανατολικής Μουσικής.»

Από την σελίδα 2987 έως τα μέσα του πρώτου διάστιχου της σελίδας 2991 της Εγκυκλοπαίδειας, παραθέτει τις αρχαιοελληνικές περί γένους θεωρίες και ταξινομήσεις, καθώς και τις επιγονικές περί γένους αραβοπερσικές απόψεις. Στη συνέχεια, στην ενότητα III *"Formes consonantes de la quarte e de la quinte"*, («μορφές σύμφωνων τετραχόρδων και πενταχόρδων») από

την σελίδα 2991 έως και το πρώτο διάστιχο της σελίδας 2994, εκθέτει τις απόψεις του για την ταξινόμηση των μορφών σύμφωνων τετραχόρδων και των πενταχόρδων, βασιζόμενος κατά πολύ στον Gevaert.

Οι ταξινομήσεις του παρουσιάζονται συγκεντρωτικά σε 2 πίνακες. Ο πρώτος Πίνακας αφορά στις μορφές του τετραχόρδου, με ενδιαφέρουσες υποσημειώσεις για κάποια διαστήματα.

FORMES CONSONANTES DE LA QUARTE			
1 ^{re} forme.	Ton majeur.	Ton majeur.	Lamma.
2 ^e forme.	Ton majeur.	Lamma.	Ton majeur.
3 ^e forme.	Lamma.	Ton majeur.	Ton majeur.
4 ^e forme.	Ton majeur.	Ton mineur.	Apotome.
5 ^e forme.	Ton mineur.	Apotome.	Ton majeur.
6 ^e forme.	Apotome.	Ton majeur.	Ton mineur.
7 ^e forme.	Apotome.	Ton mineur.	Ton majeur.
8 ^e forme.	$\frac{14^1}{15}$	$\frac{6^1}{7}$	Apotome. $\frac{15}{16}$
9 ^e forme ² .	$\frac{11^4}{12}$	$\frac{6}{7}$	$\frac{21^5}{22}$

απόσπασμα από την "ENCYCLOPÉDIE", σελίδα 2992

1. Cet intervalle, quoique un peu plus grand que l'apotome ($\frac{15}{16}$), est admis dans nos transcriptions comme un apotome en employant les signes d'altérations qui lui sont réservés.

2. C'est un intervalle plus grand que le ton majeur $\frac{8}{9}$; on peut le considérer comme une seconde augmentée.

3. Gevaert donne le nom de *chromatique synton* à ce genre. Cf. ouvrage cité, tome I, page 331

4. Cet intervalle est plus grand que l'apotome et plus petit que le ton mineur; mais comme il est plus rapproché du côté du ton mineur,

nous le donnerons dans nos transcriptions comme on les interprète les signes d'altération nécessaires.

5. Cet intervalle, qui est un peu plus petit que le lémma, est transcrit par nous comme un lémma.

Απόδοση των υποσημειώσεων:

1. Αυτό το διάστημα $[\frac{14}{15}]$, αν και λίγο μεγαλύτερο της αποτομής ($\frac{15}{16}$), εκλαμβάνεται κατά τις μεταγραφές μας ως αποτομή, μετερχόμενο των προβλεπομένων [για την αποτομή] σημείων αλλοιώσεων.
2. Αυτό $[\frac{6}{7}]$ είναι ένα διάστημα κατά πολύ μεγαλύτερο του μείζονος τόνου $\frac{8}{9}$ και μπορούμε να το θεωρήσουμε ως μία δεύτερη αυξημένη.
3. Ο Gevaert⁵ δίνει σε αυτό το γένος το όνομα «σύντονο χρωματικό».
4. Αυτό το διάστημα $[\frac{11}{12}]$ ⁶ είναι κατά πολύ μεγαλύτερο της αποτομής και κατά πολύ μικρότερο του ελάσσονος τόνου· αλλά επειδή προσεγγίζει περισσότερο στον ελάσσονα τόνο θα τον αποδίδουμε στις μεταγραφές μας ως ελάσσονα τόνο με τα απαιτούμενα σημεία αλλοιώσεων.
5. Αυτό το διάστημα $[\frac{21}{22}]$, το οποίο είναι λίγο πιο μικρό από το λείμμα, το μεταγράφουμε ως λείμμα.

Οι μορφές 1 έως 3, ανήκουν στο σκληρό διατονικό γένος, επειδή χρησιμοποιούν μόνον τόνους και λείμμα στην δομή τους. Καθοριστική της διαφοροποίησής τους η θέση του λείμματος: 1) στην κορυφή του τετραχόρδου, 2) στην μέση, 3) στην βάση. Κατ' αυτόν τον τρόπο το γένος αυτό ομοιάζει με το εναρμόνιο της Επιτροπής του 1881, καθώς και με αναθεωρημένες μορφές του Γ' Ήχου κατά τον Φωκαέα και τον Στέφανο, (ΔΔ 3.3.2. σελ. 69).

Οι μορφές 4 έως 7 ανήκουν στο μαλακό διατονικό γένος, αποτελούμενες από τόνο μείζονα, τόνο ελάσσονα και αποτομή. Την θέση του ελαχίστου της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής, εδώ καταλαμβάνει η αποτομή.

Δυσκολεύεται κάποιος κατ' αρχήν να κατανοήσει τις μορφές 8 και 9 που ουσιαστικά ανήκουν στο χρωματικό γένος, λόγω της υποκατάστασης της αποτομής 2048/2187 με τον προσεγγιστικό λόγο 15/16, αλλά και τον λόγο

⁵ François-Auguste Gevaert (1828-1908), βέλγος. Παρότι υπήρξε ολοκληρωμένος συνθέτης, είναι πιο γνωστός ως καθηγητής, θεωρητικός, ιστορικός, συγγραφέας και λέκτορας της Μουσικής.

⁶ $\frac{11}{12}$ ο ελάσσων τόνος του Χρυσάνθου.

14/15, λόγω της υποκατάστασης του ελάσσονος τόνου 59049/65536 με τον λόγο 11/12 και τέλος λόγω της υποκατάστασης του λείμματος 243/256 με τον λόγο 21/22. Είναι προφανές ότι η υποκατάσταση αυτή έχει γίνει για να εξυπηρετηθεί η ένταξη του λόγου 6/7 στη δομή του χρωματικού γένους κατά το πρότυπο του “Chromatique intense” (σύντονο χρωματικό) του Πτολεμαίου, στον οποίο έχει προηγουμένως αναφερθεί ο Rauf Yekta παραπέμποντας στο “Dictionnaire de musique” του J.J. Rousseau:

. Enfin, J.-J. Rousseau, dans son *Dictionnaire de musique*¹, donne, pour les trois genres, selon *Ptolémée*, les rapports ci-dessous :

Diatonique	$\frac{9}{8} \times \frac{9}{8} \times \frac{256}{243} = \frac{4}{3}$
Chromatique mol.....	$\frac{6}{5} \times \frac{15}{14} \times \frac{28}{27} = \frac{4}{3}$
Chromatique intense.....	$\frac{7}{6} \times \frac{12}{11} \times \frac{28}{21} = \frac{4}{3}$
Enharmonique	$\frac{5}{4} \times \frac{24}{23} \times \frac{46}{45} = \frac{4}{3}$

απόσπασμα από την “ENCYCLOPÉDIE”, σελίδα 2988

Το χαρακτηριστικό των δύο αυτών πτολεμαϊκών χρωματικών τετραχόρδων, που τα καθιστά ιδιαίτερα γοητευτικά, είναι το ότι στο μέσον τους έχουν το ίδιο τριημίτονο 6/7, διαφοροποιούμενα κατά τα ακραία διαστήματα. Εδώ αξίζει να σημειώσουμε ότι την 9^η μορφή, δεδομένου ότι έχει στην βάση της το διάστημα του ελάσσονος 11/12 του Χρυσάνθου, την απαντάμε τρόπον τινά ως μορφή χρωματικού τετραχόρδου στην *ΕΡΜΗΝΕΙΑ* του Στεφάνου, στις σελίδες 26 και 27.

Χητζάζ, ἄρχεται ἐκ τοῦ νεβά, καὶ καταβαίνειν διὰ τοῦ οὐζάλ περδеси σιγκιάχ, ντουγκιάχ, ἕως τοῦ μάς, ἔπειτα δὲ ἐκ τοῦ ντουγκιάχ ἀναβαίνειν σιγκιάχ, οὐζάλ, νεβά, καταβαίνειν ὑστερον οὐζάλ, σιγκιάχ, κήγει εἰς τὸ ντουγκιάχ, καὶ τοῦτο ἐστὶ τὸ χητζάζ.

Νη	Πε	Βου	Γα	Δι	Κε	Ζε	Νη
68	12	9	13	6	12	9	7
α	β	γ	δ	ε	ς	ζ	η

Και στην *ERPMHNEIA* γίνεται σύγκριση του Μακάμ Χιτζάζ με τον πλάγιο του Β' και βλέπουμε ότι το χρωματικό τετράχορδο πα-δι του Χιτζάζ, έχει στην βάση του ελάσσονα τόνο 11/12, στο μέσον έναν υπερμείζονα 891/1024 και στην κορυφή ένα ήμισυ του μείζονος 1024/1089.

Ενώ ο πλ. Β' έχει στη βάση του τετραχόρδου πα-δι, έναν ελάχιστο 81/88, στο μέσον ένα χρωματικό τριημιτόνιο 121/144 και στην κορυφή ένα τεταρτημόριο 32/33.

Πα	Βου	Γα	Δι	Εε	Ζω	Νη	Πα
68	7	18	3	12	8	7	12

Άρα στο Χιτζάζ χρησιμοποιείται ο διατονικός βου ως ΙΙ βαθμίδα του χρωματικού τετραχόρδου πα-δι, ενώ στο τετράχορδο πα-δι του πλ. Β' ο βου βαρύνεται.

Ας επανέλθουμε στον Rauf Yekta. Εγκύπτει λοιπόν ένα σοβαρό ζήτημα αν αποδεχτούμε στο σύστημα της τουρκικής μουσικής τα πτολεμαϊκά χρωματικά τετράχορδα: εάν και κατά πόσο είναι δυνατόν οι εμπλεκόμενοι ως δεύτερες βαθμίδες σε πάγκοινες δομές χρωματικών τετραχόρδων φθόγγοι ντικ-ατζέμ-ασηράν, ντικ-κιουρδί, χισάρ, ντικ-ατζέμ, ντικ-σουμπουλέ, αντί να απέχουν όπως έχει ρυθμιστεί κατά αποτομή 2048/2187 από τις πρώτες βαθμίδες των χρωματικών αυτών τετραχόρδων τους, (δηλαδή από τους υποκάτω τους μακάμια-φθόγγους αντίστοιχα: χουσεϊνί-ασηράν, διουγκιάχ, νεβά, χουσεϊνί και μουχαγέρ), να απέχουν είτε κατά 14/15 είτε κατά 11/12. Και κατά πόσο είναι εφικτό οι αντίστοιχα εμπλεκόμενοι ως τρίτες βαθμίδες σε δομές χρωματικών τετραχόρδων φθόγγοι νυμ-ζιργκιουλέ, νυμ-χιτζάζ, εβίτζ, και νυμ σεχνάζ, να απέχουν από την κορυφή των χρωματικών αυτών τετραχόρδων είτε κατά αποτομή 15/16 (αντί 2048/2187) είτε κατά λείμμα 21/22 αντί για 243/256.

Είναι φανερό και από τον έλεγχο που προηγήθηκε στις σχέσεις των φθόγγων του ταμπούρ του Rauf Yekta, ότι οι λόγοι 14/15, 15/16, 6/7, 11/12 και 21/22 δεν εμπλέκονται στην κατατομή του. Στην κατατομή του

ταμπούρ του Rauf Yekta εμπλέκονται ο ελάσσων και ο μείζων τόνος, το λείμμα και η αποτομή, καθώς και η διαφορά των μελών κάθε ενός από τα προαναφερθέντα ζεύγη διαστημάτων, το κόμμα. Ο Rauf Yekta παρουσιάζει την δομή των χρωματικών τετραχόρδων με τους πτολεμαϊκούς λόγους, απλώς για να δείξει την καταγωγή των δομών αυτών. Στην πράξη, έχοντας κατατμήσει το ταμπούρ όπως κετέδειξα, ουσιαστικά έχει αποχωριστεί κάθε αρχαιολατρική και συνάμα χιμαιρική σχέση με τα πτολεμαϊκά αυτά τετράχορδα.

Αξίζει εδώ να σημειώσουμε ότι στην αρχαία ελληνική μουσική τα μέλη σπανίως μετέπιπταν από το ένα γένος στο άλλο, ούτε μετατόνιζαν με την ίδια συχνότητα που αυτό γίνεται στην μουσική του Μακάμ. Η παραμονή ενός μέλους στο ίδιο γένος και στον ίδιο τρόπο, δεν δημιουργεί προβλήματα στους μουσικούς. Μπορούν να προετοιμάσουν το χόρδισμα των οργάνων, αν πρόκειται για αρποειδή, ή την κατατομή τους αν πρόκειται για όργανα της μορφής της πανδουρίδας, ή και να επιλέξουν τον τύπο αυλού με την κατάλληλη κατατομή, ώστε να εξυπηρετήσουν σωστά το γένος. Οπότε ένα μέλος που ανήκε, για παράδειγμα, στο πτολεμαϊκό χρωματικό, θα μπορούσε να εκτελεστεί με τα εντεταλμένα διαστήματα· και μετά το πέρας της ερμηνείας του μέλους αυτού, όταν θα ακολουθούσε άλλο μέλος σε άλλο γένος, οι μουσικοί θα προετοιμάζονταν κατάλληλα για την ορθή από πλευράς διαστημάτων απόδοσή του.

Οι εξελίξεις του μουσικού ύφους που καθιέρωσαν την συχνή διαπίδυση από το ένα γένος στο άλλο, συνακολούθησαν αφενός τεχνικές εξελίξεις της μορφής των οργάνων, αφετέρου αναδιαμορφώσεις θεωρητικές. Ειδικά για τα αρποειδή όργανα, όπως το κανονάκι, η τοποθέτηση ειδικών μανταλιών, που αναδιαμορφώνουν τα μήκη των χορδών του, έγινε μόλις στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Μέχρι τότε οι μουσικοί χόρδιζαν κατάλληλα το όργανο για την απόδοση του γένους ενός μέλους, και για τις ελάχιστες παρεκκλίσεις από το γένος, τάνυζαν την κατάλληλη χορδή με πίεση του αντίχειρα πίσω από τον καβαλλάρη. Ακολούθως και ως τις μέρες μας τα αρχικώς ένα ή δύο στον αριθμό μαντάλια για κάθε χορδή, αυξήθηκαν έως και σε 12 για κάθε χορδή. Με ανάλογο τρόπο αυξήθηκαν και οι δεσμοί οργάνων όπως το ταμπούρ. Επίσης, αυτού του είδους οι πρακτικές διαπίδυσης που προσδίδουν εντυπωσιακό χαρακτήρα στα μέλη, για να πραγματοποιηθούν απαιτούν θεωρητική αναδιάρθρωση των γενών.

Απαιτούν ελαχιστοποίηση της ποικιλίας των διαστημάτων και την σε μέγιστο βαθμό ομαλοποίηση όλου του συστήματος κατατομής δια της αναγωγής όλων των διαστημάτων σε ένα βασικό διάστημα, όπως το κόμμα επί παραδείγματι στην θεωρία του Rauf Yekta. Είναι λοιπόν μεγάλο επίτευγμα η κατατομή που προτείνει ο Rauf Yekta, διότι και διαφυλάσσει την ποικιλία των γενών αλλά και τις φυσικές σχέσεις των βασικών διαστημάτων.

Με βάση λοιπόν όσα ειπώθηκαν και όσα συνοψίστηκαν στους Πίνακες 13.1. και 13.2 καθώς και 16.1. και 16.2., θα παρουσιάσω σε πίνακα τις μορφές των σύμφωνων τετραχόρδων της τουρκικής μουσικής. Οι μορφές που απαρτίζονται από διαστήματα ίσα ή μικρότερα του μείζονος τόνου ονομάζονται διατονικές. Από αυτές, όσες απαρτίζονται μόνο από μείζονα τόνο και λείμμα ονομάζονται κατά παράδοση⁷ σκληρό διάτονο, καθότι η μετάβαση από το μεγαλύτερο προς το μικρότερο διάστημα είναι “απότομη”, “σκληρή”. Τα τετράχορδα που απαρτίζονται από μείζονα τόνο, ελάσσονα τόνο και αποτομή ανήκουν στο επονομαζόμενο μαλακό διάτονο λόγω της ομαλής, “μαλακής” μετάβασης από το μεγαλύτερο διάστημα προς το μικρότερο. Με ανάλογο τρόπο, μαλακό χρώμα ονομάζεται αυτό που στην δομή του έχει το μικρότερου μεγέθους τριημίτονο, το οποίο τρόπον τινά αντιπαρατίθεται με ομαλότερο τρόπο στα μικρότερά του διαστήματα της όλης δομής του τετραχόρδου, ενώ σκληρό χρώμα αυτό που στην δομή του έχει μεγαλύτερου μεγέθους τριημίτονο το οποίο δημιουργεί ισχυρότερη αντίθεση με τα μικρότερά του διαστήματα.

⁷ Τους όρους μαλακό και σκληρό εισήγαγε και προσπάθησε να καθιερώσει στην σύγχρονη θεωρία της ανατολικής μουσικής, ο Σίμων Καράς, στα θεωρητικά συγγράμματά του. Ο Σίμων Καράς τόσο για το διατονικό γένος, όσο και για το χρωματικό, θεωρεί ότι υπάρχουν δύο κλάδοι: σκληρό και μαλακό διατονικό γένος, και αντιστοίχως σκληρό και μαλακό χρωματικό γένος. Για το χρωματικό γένος ήδη από την Επιτροπή του 1881 γίνεται λόγος για δύο κλάδους με βάση το μέγεθος του ενδιάμεσου των άκρων του τετραχόρδου τριημιτονίου: αυτόν του Β' ήχου και αυτόν του πλ. Β' ήχου. Στον Β' ήχο λοιπόν αντιστοιχείται το μαλακό χρώμα και στο πλ. Β' το σκληρό. Για την ένταξη δύο αντίστοιχων κλάδων στο διατονικό γένος, ο Σίμων Καράς προέβη σε ανακατάταξη των Ήχων ως προς τα γένη. Ενέταξε στο σκληρό διατονικό γένος τους μέχρι πρότινος εναρμόνιους εκ του Γα Γ' Ήχο και Βαρύ, και για το εναρμόνιο γένος άφησε την χροά του Κλιτού καθώς και τον Βαρύ Εναρμόνιο εκ του $\tilde{\eta}$. Η ταξινόμηση αυτή, δεν είναι απολύτως αποδεκτή σε όλους τους θεωρητικούς κύκλους περί την εκκλησιαστική μουσική, όμως τουλάχιστον οι όροι σκληρό και μαλακό είναι κατανοητοί και πλέον εν χρήσει.

Πίνακας 19

σκληρό διάτονο			
1 ^η μορφή	μείζων τόνος (9) 9/8	μείζων τόνος (9) 9/8	λείμμα (4) 243/256
2 ^η μορφή	μείζων τόνος (9) 9/8	λείμμα (4) 243/256	μείζων τόνος (9) 9/8
3 ^η μορφή	λείμμα (4) 243/256	μείζων τόνος (9) 9/8	μείζων τόνος (9) 9/8
μαλακό διάτονο			
4 ^η μορφή	μείζων τόνος (9) 9/8	ελάσσων τόνος (8) 59049/65536	αποτομή (5) 2048/2187
5 ^η μορφή	ελάσσων τόνος 59049/65536	αποτομή (5) 2048/2187	μείζων τόνος (9) 9/8
6 ^η μορφή	αποτομή (5) 2048/2187	μείζων τόνος (9) 9/8	ελάσσων τόνος (8) 59049/65536
7 ^η μορφή	αποτομή (5) 2048/2187	ελάσσων τόνος (8) 59049/65536	μείζων τόνος (9) 9/8
μαλακό χρώμα			
8 ^η μορφή	αποτομή (5) 2048/2187	μαλακό τριημίτονο (10) 14348907/16777216	αποτομή (5) 2048/2187
σκληρό χρώμα			
9 ^η μορφή	αποτομή (5) 2048/2187	διατονικό τριημίτονο (11) 27/32	λείμμα (4) 243/256

Οι μορφές που απαρτίζονται από διαστήματα ίσα ή μικρότερα του μείζονος τόνου ονομάζονται διατονικές. Από αυτές, όσες απαρτίζονται μόνο από μείζονα τόνο και λείμμα ονομάζονται κατά την αρχαία παράδοση «σκληρό διάτονο», καθότι η μετάβαση από το μεγαλύτερο προς το μικρότερο διάστημα είναι «απότομη», «σκληρή». Τα τετράχορδα που απαρτίζονται από μείζονα τόνο, ελάσσονα τόνο και αποτομή ανήκουν στο επονομαζόμενο «μαλακό διάτονο» λόγω της ομαλής «μαλακής» μετάβασης από το μεγαλύτερο διάστημα προς το μικρότερο. Με ανάλογο τρόπο, «μαλακό χρώμα» ονομάζεται αυτό που στην δομή του έχει μικρότερου μεγέθους τριημίτονο το οποίο τρόπον τινά αντιπαρατίθεται με ομαλότερο τρόπο σε σχέση με τα μικρότερά του διαστήματα της όλης δομής του τετραχόρδου, ενώ «σκληρό χρώμα» αυτό που στην δομή του έχει μεγαλύτερου μεγέθους τριημίτονο το οποίο δημιουργεί ισχυρότερη αντίθεση με τα μικρότερά του διαστήματα.

Στη συνέχεια θα παραθέσω τον πίνακα του Rauf Yekta με τις μορφές των σύμφωνων πενταχόρδων. Τα πεντάχορδα σχηματίζονται από τετράχορδα με την προσθήκη στην βάση ή στην κορυφή τους ενός μείζονος τόνου. Σε

μία και μόνη μορφή χρωματικού πενταχόρδου, αυτήν της 12^{ης}, η οποία τρόπον τινά παράγεται μέσω μετακύλισης κατά μία θέση της σειράς των διαστημάτων της 13^{ης} μορφής, έχουμε τον μείζονα τόνο στην II βαθμίδα, ενώ στα άκρα του βρίσκονται αποτομή και μαλακό τριημίτονο. Κατά τα άλλα οι μορφές πενταχόρδων που θα συναντήσουμε θα σχηματίζονται με βάση τα ήδη γνωστά μας τετράχορδα και τα διαστήματά τους που ήδη αναλύθηκαν και σχολιάστηκαν.

FORMES CONSONANTES DE LA QUINTE				
1 ^{re} forme.	Ton majeur.	Ton majeur.	Ton majeur.	Limma.
2 ^e forme.	Ton majeur.	Ton majeur.	Limma.	Ton majeur.
3 ^e forme.	Ton majeur.	Limma.	Ton majeur.	Ton majeur.
4 ^e forme.	Limma.	Ton majeur.	Ton majeur.	Ton majeur.
5 ^e forme.	Ton majeur.	Ton majeur.	Ton mineur.	Apotome.
6 ^e forme.	Ton majeur.	Ton mineur.	Apotome.	Ton majeur.
7 ^e forme.	Ton majeur.	Ton mineur.	Ton majeur.	Apotome.
8 ^e forme.	Ton mineur.	Apotome.	Ton majeur.	Ton majeur.
9 ^e forme.	Apotome.	Ton mineur.	Ton majeur.	Ton majeur.
10 ^e forme.	Apotome.	Ton majeur.	Ton mineur.	Ton majeur.
11 ^e forme.	Apotome.	Ton majeur.	Ton majeur.	Ton mineur.
12 ^e forme.	$\frac{15}{16}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{14}{15}$	$\frac{6}{7}$
13 ^e forme.	$\frac{8}{9}$	$\frac{11}{15}$	$\frac{6}{7}$	$\frac{15}{16}$
14 ^e forme.	$\frac{8}{9}$	$\frac{11}{12}$	$\frac{6}{7}$	$\frac{21}{22}$

Ακολουθεί πίνακας των σύμφωνων πενταχόρδων, διαμορφωμένος με βάση τα προηγηθέντα συμπεράσματά μας:

Πίνακας 20

σκληρό διάτονο				
1 ^η μορφή	μείζων τόνος (9) 9/8	μείζων τόνος (9) 9/8	μείζων τόνος (9) 9/8	λείμμα (4) 243/256
2 ^η μορφή	μείζων τόνος (9) 9/8	μείζων τόνος (9) 9/8	λείμμα (4) 243/256	μείζων τόνος (9) 9/8
3 ^η μορφή	μείζων τόνος (9) 9/8	λείμμα (4) 243/256	μείζων τόνος (9) 9/8	μείζων τόνος (9) 9/8
4 ^η μορφή	λείμμα (4) 243/256	μείζων τόνος (9) 9/8	μείζων τόνος (9) 9/8	μείζων τόνος (9) 9/8
μαλακό διάτονο				
5 ^η μορφή	μείζων τόνος (9) 9/8	μείζων τόνος (9) 9/8	ελάσσων τόνος (8) 59049/65536	αποτομή (5) 2048/2187
6 ^η μορφή	μείζων τόνος (9) 9/8	ελάσσων τόνος (8) 59049/65536	αποτομή (5) 2048/2187	μείζων τόνος (9) 9/8
7 ^η μορφή	μείζων τόνος (9) 9/8	ελάσσων τόνος (8) 59049/65536	μείζων τόνος (9) 9/8	αποτομή (5) 2048/2187
8 ^η μορφή	μείζων τόνος (9) 9/8	αποτομή (5) 2048/2187	μείζων τόνος (9) 9/8	μείζων τόνος (9) 9/8
9 ^η μορφή	αποτομή (5) 2048/2187	ελάσσων τόνος (8) 59049/65536	μείζων τόνος (9) 9/8	μείζων τόνος (9) 9/8
10 ^η μορφή	αποτομή (5) 2048/2187	μείζων τόνος (9) 9/8	ελάσσων τόνος (8) 59049/65536	μείζων τόνος (9) 9/8
11 ^η μορφή	αποτομή (5) 2048/2187	μείζων τόνος (9) 9/8	μείζων τόνος (9) 9/8	ελάσσων τόνος (8) 59049/65536
μαλακό χρώμα				
12 ^η μορφή	αποτομή (5) 2048/2187	μείζων τόνος (9) 9/8	αποτομή (5) 2048/2187	μαλακό τριημίτονο (10) 14348907/16777216
13 ^η μορφή	μείζων τόνος (9) 9/8	αποτομή (5) 2048/2187	μαλακό τριημίτονο (10) 14348907/16777216	αποτομή (5) 2048/2187
σκληρό χρώμα				
14 ^η μορφή	μείζων τόνος (9) 9/8	αποτομή (5) 2048/2187	διατονικό τριημίτονο (11) 27/32	λείμμα (4) 243/256

Οι διάφορες αυτές μορφές τετραχόρδων και πενταχόρδων αποτελούν τα υποσυστήματα δια των οποίων αρμόζονται ευρύτερα ως συστήματα οι κλίμακες, οι καλύτερα οι εκτάσεις διάπλασης του μέλους για κάθε Μακάμ – ο Rauf Yekta χρησιμοποιεί για τον όρο έκταση τον λατινογενή όρο “ambitus”. Έτσι, ο Rauf Yekta στις σελίδες 2997 έως και 3010 σταχυολογεί κάποια από τα πλέον διαδεδομένα Μακάμια της τουρκικής μουσικής και δίνει ένα υποδειγματικό μέλος για κάθε ένα από αυτά, αφού προηγουμένως παρουσιάσει την έκτασή του απαρτισμένη από τετράχορδα ή και πεντάχορδα, τα οποία συναρμόζονται κατά τα

αρχαιοελληνικά πρότυπα, είτε με συναφή (η κορυφή του βαρύτερου εκλαμβάνεται και ως βάση του διαδοχικά οξύτερου), είτε με διάζευξη, όπου μεταξύ των τετραχόρδων ή των πενταχόρδων παρεμβάλλεται ως συνεκτικός κρίκος ένας μείζων τόνος. Σε κάποιες περιπτώσεις με δύο διαζευγμένα τετράχορδα, ή με συνημμένα ένα τετράχορδο και ένα πεντάχορδο (ή και αντιστρόφως) σχηματίζεται μια οκτάχορδη κλίμακα ως έκταση του Μακάμ, επαρκής για να αναπτυχθεί το μέλος του, όπως για παράδειγμα συμβαίνει με το Μακάμ Πεντζουγκιάχ – ο Rauf Yekta, για να διευκολύνει τον γάλλο αναγνώστη, υιοθετεί τον όρο «Mode» δηλαδή τρόπος, άρα θα μεταφράζαμε «ο τρόπος του Πεντζουγκιάχ».

XXIV. — LE MODE *Pendjughiah*.

♩ = 60

L'ambitus.

Quinte 6^e forme

Quarte 2^e forme

Σε κάποιες άλλες περιπτώσεις η έκταση είναι μεγαλύτερη από ένα οκτάχορδο, όπως για παράδειγμα συμβαίνει στο Μακάμ Σαμπά, όπου η έκταση απαρτίζεται από 2 τετράχορδα και ένα πεντάχορδο, και τα τρία συνημμένα.

IV. — LE MODE *Saba*.

L'ambitus

Quarte 4^e forme

Quarte 9^e forme

Quinte 14^e forme

Στις περισσότερες όμως περιπτώσεις πέραν των αρμοσμένων υποσυστημάτων προηγούνται ή ακολουθούν και άλλοι φθόγγοι, οι οποίοι δεν εντάσσονται σε κάποιο υποσύστημα, όπως για παράδειγμα συμβαίνει στην έκταση του Μακάμ Νεχαβέντ:



Οι φθόγγοι αυτοί μένουν ανέντακτοι επειδή δεν μπορούν να ολοκληρώσουν κάποιο αυτόνομο τετράχορδο, όντας λιγότεροι των τριών, είτε επειδή δεν μπορεί να γίνει ομαλή η έν-

ταξή τους σε ένα σύμφωνο πεντάχορδο (αν ενταχθούν προσλαμβανόμενοι σε κάποιο τετράχορδο, δεν θα βρίσκονται σε σχέση τέλειας 5^{ης} με το έτερο άκρο του). Τους μεμονωμένους φθόγγους η νεώτερη θεωρία της τουρκικής μουσικής τους εντάσσει ως προσλήψεις, ενώ αν οι φθόγγοι είναι δύο, τους εντάσσει ως συναφή στο πλαίσιο μιας μικρής υπομονάδας που ονομάζεται τρίχορδο: στην έκταση του Νεχαβέντ για παράδειγμα το φα# θα θεωρηθεί πρόσληψη, ενώ οι τρεις τελευταίοι υψηλοί φθόγγοι από το σολ και πάνω, ως συνημένο τρίχορδο.

5.5.2. Η νεώτερη τουρκική θεωρία, θέλει τα τρίχορδα επίσης να κατατάσσονται σε μορφές, επιπροσθέτως δε να φέρουν ως όνομα το όνομα του Μακάμ στο οποίο χαρακτηριστικώς μετέχουν, πχ «τρίχορδο Τζαργκιάχ»:

Πίνακας 21

	1 ^ο διάστημα	2 ^ο διάστημα	όνομα τριχορδου
1 ^η	μείζων τόνος (9) 8/9	μείζων τόνος (9) 8/9	Τζαργκιάχ
2 ^η	μείζων τόνος (9) 8/9	λείμμα (4) 243/256	Μπουσελίκ
3 ^η	λείμμα (4) 243/256	μείζων τόνος (9) 8/9	Κιουρδί
4 ^η	μείζων τόνος (9) 8/9	ελάσσων τόνος (8) 59049/65536	Ραστ
5 ^η	ελάσσων τόνος (8) 59049/65536	μείζων τόνος (9) 8/9	Ουσάκ
6 ^η	αποτομή (5) 2048/2187	μαλακό τριημίτονο (10) 14348907/16777216	Χιτζάζ
7 ^η	μείζων τόνος (9) 8/9	αποτομή (5) 2048/2187	Νιγριζ

Από τις μορφές των τριχορδων, πάντα στην νεώτερη τουρκική θεωρία, σχηματίζονται τα τέλεια τετραχορδα.

Με την προσθήκη του κατάλληλου διαστήματος στην κορυφή κάθε τριχορδου των μορφών 1 έως και 6, έτσι ώστε ο προστεθείς 4^{ος} φθόγγος να είναι σε απόσταση τέλειας 4^{ης} από την βάση του νεοπαγέντος πλέον τετραχορδου, σχηματίζονται 6 τετράχορδα συνώνυμα με τα τρίχορδα από τα οποία προήλθαν.

Πίνακας 22

μορφές τέλειων τετραχορδων				
	1 ^ο διάστημα	2 ^ο διάστημα	3 ^ο διάστημα	όνομα τετραχορδου
1 ^η	μείζων τόνος (9) 8/9	μείζων τόνος (9) 8/9	λείμμα (4) 243/256	Τζαργκιάχ
2 ^η	μείζων τόνος (9) 8/9	λείμμα (4) 243/256	μείζων τόνος (9) 8/9	Μπουσελίκ
3 ^η	λείμμα (4) 243/256	μείζων τόνος (9) 8/9	μείζων τόνος (9) 8/9	Κιουρδί
4 ^η	μείζων τόνος (9) 8/9	ελάσσων τόνος (8) 59049/65536	αποτομή (5) 2048/2187	Ραστ
5 ^η	ελάσσων τόνος (8) 59049/65536	μείζων τόνος (9) 8/9	αποτομή (5) 2048/2187	Ουσάκ
6 ^η	αποτομή (5) 2048/2187	μαλακό τριημίτονο (10) 14348907/16777216	αποτομή (5) 2048/2187	Χιτζάζ

Με την προσθήκη ενός μείζονος τόνου στην κορυφή κάθε ενός από τις 6 αυτές μορφές τέλειων τετραχορδων λαμβάνουμε αντίστοιχα 6 ομώνυμα τέλεια πεντάχορδα.

Σε αυτές τις 6 μορφές τελείων τετραχορδων προστίθεται μία μορφή ατελούς⁸ τετραχορδου, που ονομάζεται Σαμπά, από το ομώνυμο Μακάμ, και της οποίας τα άκρα σχηματίζουν διάστημα ελαττωμένης κατά λείμμα 4^{ης}.

μορφή ατελούς τετραχορδου				
8 ^η	ελάσσων τόνος (8) 59049/65536	αποτομή (5) 2048/2187	αποτομή (5) 2048/2187	Σαμπά

⁸ Οι Τούρκοι θεωρητικοί μεταχειρίζονται τους όρους *tam* που σημαίνει “πλήρης” και *eksik* που σημαίνει “ελλιπής”. Στα ελληνικά έκρινα ότι πρέπει να αποδοθούν ως “τέλειος” και “ατελής”, ως αναφερόμενοι στο διάστημα των άκρων ενός υποσυστήματος, ώστε να αποκλειστεί και η πιθανή παρεξήγηση ότι αναφέρονται στο πλήθος των φθόγγων.

Πίνακας 22

μορφές τέλειων πενταχόρδων					
	1 ^ο διάστημα	2 ^ο διάστημα	3 ^ο διάστημα	4 ^ο διάστημα	όνομα 4χόρδου
1 ^η	μείζων τόνος (9) 8/9	μείζων τόνος (9) 8/9	λείμμα (4) 243/256	μείζων τόνος (9) 8/9	Τζαργκιάχ
2 ^η	μείζων τόνος (9) 8/9	λείμμα (4) 243/256	μείζων τόνος (9) 8/9	μείζων τόνος (9) 9/8	Μπουσελίκ
3 ^η	λείμμα (4) 243/256	μείζων τόνος (9) 8/9	μείζων τόνος (9) 8/9	μείζων τόνος (9) 8/9	Κιουρδί
4 ^η	μείζων τόνος (9) 8/9	ελάσσων τόνος (8) 59049/65536	αποτομή (5) 2048/2187	μείζων τόνος (9) 8/9	Ραστ
5 ^η	ελάσσων τόνος (8) 59049/65536	μείζων τόνος (9) 8/9	αποτομή (5) 2048/2187	μείζων τόνος (9) 8/9	Ουσάκ
6 ^η	αποτομή (5) 2048/2187	μαλακό τριημίτονο (10) 14348907/16777216	αποτομή (5) 2048/2187	μείζων τόνος (9) 8/9	Χιτζάζ

Ο κατάλογος των υποσυστημάτων ολοκληρώνεται με τα «συμπληρωματικά» τρίχορδα και τετράχορδα, καθώς και πεντάχορδα, άλλα εξ αυτών τέλεια και άλλα ατελή:

Σεγκιάχ: τρίχορδο και τέλειες μορφές 4χόρδου και 5χόρδου

3χορδο	αποτομή (5) 2048/2187	μείζων τόνος (9) 8/9		
4χορδο	αποτομή (5) 2048/2187	μείζων τόνος (9) 8/9	ελάσσων τόνος (8) 59049/65536	
5χορδο	αποτομή (5) 2048/2187	μείζων τόνος (9) 8/9	ελάσσων τόνος (8) 59049/65536	μείζων τόνος (9) 8/9

Σεγκιάχ: ατελής μορφή 5χόρδου

5χορδο	αποτομή (5) 2048/2187	μείζων τόνος (9) 8/9	ελάσσων τόνος (8) 59049/65536	αποτομή (5) 2048/2187
--------	--------------------------	-------------------------	----------------------------------	--------------------------

Μουσταχάρ: τρίχορδο, τέλεια μορφή 4χόρδου, καθώς και ατελής μορφή 5χόρδου

3χορδο	μείζων τόνος (9) 8/9	αποτομή (5) 2048/2187		
4χορδο	μείζων τόνος (9) 8/9	αποτομή (5) 2048/2187	ελάσσων τόνος (8) 59049/65536	
5χορδο	μείζων τόνος (9) 8/9	αποτομή (5) 2048/2187	ελάσσων τόνος (8) 59049/65536	αποτομή (5) 2048/2187

Χιουζάμ: τέλεια μορφή 5χόρδου

5χορδο	αποτομή (5) 2048/2187	μείζων τόνος (9) 8/9	αποτομή (5) 2048/2187	μαλακό τριημίτονο (10) 14348907/16777216
--------	--------------------------	-------------------------	--------------------------	---

Νιγρίζ: τέλεια μορφή 5χόρδου

5χορδο	μείζων τόνος (9) 8/9	αποτομή (5) 2048/2187	μαλακό τριημίτονο (10) 14348907/16777216	αποτομή (5) 2048/2187
--------	-------------------------	--------------------------	---	--------------------------

Πεντζουγκιάχ: τέλεια μορφή 5χόρδου

5χορδο	μείζων τόνος (9) 8/9	μείζων τόνος (9) 8/9	ελάσσων τόνος (8) 59049/65536	αποτομή (5) 2048/2187
--------	-------------------------	-------------------------	----------------------------------	--------------------------

Φερεχνάκ: τέλεια μορφή 5χόρδου

5χορδο	αποτομή (5) 2048/2187	μείζων τόνος (9) 8/9	μείζων τόνος (9) 8/9	ελάσσων τόνος (8) 59049/65536
--------	--------------------------	-------------------------	-------------------------	----------------------------------

Φερεχνάκ: ατελής μορφή 5χόρδου

5χορδο	αποτομή (5) 2048/2187	μείζων τόνος (9) 8/9	μείζων τόνος (9) 8/9	λείμμα (4) 243/256
--------	--------------------------	-------------------------	-------------------------	-----------------------

Νισαμπούρ: τέλεια μορφή 4χόρδου και ατελής μορφή 5χόρδου

4χορδο	ελάσσων τόνος (8) 59049/65536	αποτομή (5) 2048/2187	μείζων τόνος (9) 8/9	
5χορδο	ελάσσων τόνος (8) 59049/65536	αποτομή (5) 2048/2187	μείζων τόνος (9) 8/9	λείμμα (4) 243/256

Κατ' αυτόν τον τρόπο οργανώνεται το φθογγικό υλικό της τουρκικής μουσικής σε γένη και υποσυστήματα δια των οποίων περιγράφονται οι εκτάσεις των Μακάμ-τρόπων ως αρμοσμένα συστήματα από υποσυστήματα. Όμως, ένα Μακάμ δεν περιγράφεται επαρκώς μόνο από την δομή της έκτασής του. Διότι υπάρχουν Μακάμ με κοινή έκταση. Τα Μακάμ διαφοροποιούνται μεταξύ τους και μέσω άλλων αναγνωριστικών χαρακτηριστικών, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

5.6. Τα αναγνωριστικά χαρακτηριστικά του Μακάμ.

Κάθε Μακάμ-τρόπος, όπως ο Rauf Yekta αναφέρει στις σελίδες 2995 έως 2996 της *ENCYCLOPÉDIE*, έχει συνολικά τα εξής 6 αναγνωριστικά χαρακτηριστικά:

Αναγνωριστικά χαρακτηριστικά του Μακάμ-τρόπου

1. Τα συστατικά
2. Η έκταση
3. Ο εναρκτήριος φθόγγος
4. Η δεσπόζουσα
5. Η τονική
6. Η μελωδική κίνηση και οι καταλήξεις.

Αντί του όρου *συστατικά*, θα προτιμήσω στην ελληνική ορολογία τον όρο *φθογγικό υλικό* επειδή ο όρος *συστατικά* έχει καθιερωθεί από την εκκλησιαστική ορολογία να σημαίνει ό, τι και ο όρος *αναγνωριστικά χαρακτηριστικά*.

Αναλυτικότερα:

5.6.1. Το φθογγικό υλικό: ως φθογγικό υλικό θεωρούνται οι φθόγγοι που χρησιμοποιούνται για το μέλος κάθε Μακάμ, οργανωμένοι σε υποσυστήματα, όπως είναι τα τετράχορδα και τα πεντάχορδα.

5.6.2. Η έκταση είναι μια οργανωμένη από υποσυστήματα περιοχή φθόγγων μέσα στο δις διαπασών, η οποία αποτελεί τη μέγιστη έκταση εντός οποίας θα διαπλαστεί το χαρακτηριστικό μέλος ενός Μακάμ.

5.6.3. Ο εναρκτήριος φθόγγος είναι ο φθόγγος με τον οποίο πάντα συνηθίζεται να αρχίζει το μέλος ενός Μακάμ.

5.6.4. Η δεσπόζουσα είναι συνήθως ο φθόγγος της 5^{ης} βαθμίδας πάνω από την τονική, χωρίς αυτό να είναι απόλυτο, διότι υπάρχουν και Μακάμ στα οποία η δεσπόζουσα βρίσκεται στην 4^η βαθμίδα πάνω από την τονική, ή και στην 3^η. Η δεσπόζουσα είναι ο φθόγγος τον οποίο πάντα αναζητά το μέλος καθώς δραστηριοποιείται και σε αυτόν κάνει τις ενδιάμεσες καταλήξεις πριν την τελική. Ενδεχομένως ένα Μακάμ να έχει περισσότερες της μιας δεσπόζουσες, στις οποίες θα γίνουν διαδοχικά, όπως προβλέπεται από την κίνησή του, καταλήξεις. Θα μπορούσαμε αντί του όρου *δεσπόζουσα* να μεταχειριζόμαστε στα ελληνικά τον όρο *δεσπόζων φθόγγος*, και *δεσπόζοντες φθόγγοι*, όπως έχει καθιερωθεί στην εκκλησιαστική μουσική.

5.6.5. Η τονική είναι ο φθόγγος στον οποίο γίνεται η τελική κατάληξη του μέλους.

5.6.6. Η κίνηση και οι καταλήξεις είναι τα σπουδαιότερα αναγνωριστικά χαρακτηριστικά ενός Μακάμ. Υπάρχουν Μακάμ που έχουν κοινά όλα τα πέντε προηγούμενα αναγνωριστικά χαρακτηριστικά και διαφοροποιούνται εν τέλει ως προς το έκτο. Η κίνηση κάθε Μακάμ έχει τυποποιηθεί μέσα από την παράδοση την οποία έχουν δημιουργήσει ως απόθεμα οι συνθέσεις που έχουν γραφτεί σε αυτό το Μακάμ. Οι καταλήξεις κατά ανάλογο τρόπο έχουν καθιερωθεί, και μάλιστα είναι σημαντική η διαδοχή των καταλήξεων ως διαφοροποιό χαρακτηριστικό.

5.7. Σύνοψη

Η τουρκική μουσική βασίζει την οργάνωση του φθογγικού υλικού της σε φυσικές σχέσεις, μετερχόμενη ως δομικούς λίθους ένα σύνολο διαστημάτων τα οποία έχουν μεταξύ τους πυθαγορικές σχέσεις παραγωγής, δηλαδή κάθε μικρότερο διάστημα παράγεται ως διαφορά δύο μεγαλύτερων. Με την πρακτική διδακτική διαίρεση του τόνου σε 9 ακουστικώς ίσα τμήματα και της οκτάβας σε 53, διαφυλάσσεται στην διαδιαγραμμάτων διδασκαλία η κατανόηση των φυσικών σχέσεων. Με τους συνδυασμούς αυτών των διαστημάτων παράγονται τα γένη των υποσυστημάτων, δηλαδή, των τριχόρδων, τετραχόρδων και πενταχόρδων, και με συνδυαστική συναρμογή αυτών των υποσυστημάτων κατασκευάζονται μεγαλύτερες δομές συστημάτων που αποτελούν τις εκτάσεις δια των οποίων οι τρόποι της, τα Μακάμ, διαπλάθουν το μέλος τους. Κάθε Μακάμ, διακρίνεται από τα άλλα με βάση το φθογγικό υλικό του και τον αφηρημένο μελωδικό πυρήνα του που καθορίζεται από τους φθόγγους των καταλήξεων, ενδιάμεσων και τελικών, καθώς και από την διαδοχή που αυτές πραγματοποιούνται. Το σύνολο του φθογγικού υλικού, αλλά και των Μακάμ-Τρόπων ταξινομείται με αφετηρία την παράδοση αλλά και νεώτερες θεωρητικές ρυθμίσεις, που προσδίδουν στην όλη οργάνωση, τόσο θεωρητική ομοιογένεια και συνοχή, όσο και ευκολία αντίληψης των ομοιοτήτων και των διαφορών.

6. ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗ ΑΝΑΚΕΦΑΛΑΙΩΣΗ ΤΩΝ ΘΕΩΡΙΩΝ

6.1. Εισαγωγικά.

Στα προηγούμενα κεφάλαια εξετάσαμε διεξοδικά τις θεωρητικές απόψεις των ελλήνων θεωρητικών του 19^{ου} αιώνα για την εκκλησιαστική μουσική οι οποίες εν πολλοίς, ως προς τις θεωρητικές βάσεις περί διαστημάτων άπτονται της θεωρίας του εξωτερικού μέλους, η οποία επίσης απετέλεσε πεδίο έρευνας και παρουσίασης για αρκετούς από αυτούς. Είδαμε ότι οι έλληνες θεωρητικοί κατά βάσιν χωρίζονται σε δύο ομάδες (ας τις ονομάσουμε σχολές), την πρώτη σχολή την απαρτίζουν ο πατριάρχης της Χρυσάνθος με τους επιγόνους του, τη δεύτερη σχολή οι αναθεωρητές της Επιτροπής του 1881. Επίσης, εξετάσαμε τις θεωρητικές βάσεις του εξωτερικού μέλους, όπως αυτές πρωτοπαρουσιάστηκαν από τον Rauf Yekta ως θεωρία της τουρκικής και εν γένει της ανατολικής μουσικής, στο εκτενές άρθρο του για την *Εγκυκλοπαίδεια του Λαβινιάκ* που γράφτηκε το 1921, καθώς και τα βασικά σημεία των θεωρητικών αναπροσαρμογών της των νεώτερων τούρκων θεωρητικών που επακολούθησαν (ας τους ονομάσουμε «τουρκική σχολή»). Ήδη έχουν γίνει αντιληπτές οι ομοιότητες και οι διαφορές των θεωρητικών αυτών προσεγγίσεων, καθώς και οι ελλείψεις τους ή οι θεωρητικοί συμβιβασμοί τους.

Στο κεφάλαιο αυτό θα γίνει προσπάθεια να παρουσιαστούν συγκριτικά και με ενιαίο τρόπο τις βάσεις των θεωρητικών αυτών σχολών, δηλαδή την περί διαστημάτων και γενών θεωρία τους. Το βασικότερο εμπόδιο προς αυτόν τον στόχο είναι η διαφορετική πρακτική μέτρηση των διαστημάτων. Η σχολή του Χρυσάνθου πάνω σε εσφαλμένη μαθηματική βάση απεικονίζει τα διαστήματα με βάση ένα ακουστικό τμήμα που χωρά στην οκτάβα 68 φορές. Οι αναθεωρητική σχολή του 1881 τα απεικονίζει με βάση τη διαίρεση της οκτάβας σε 36 ίσα ακουστικώς τμήματα. Η τουρκική σχολή αντίστοιχα υποδιαιρώντας την οκτάβα σε 53 ακουστικώς ίσα τμήματα και τον τόνο σε 9, απεικονίζει φυσικές σχέσεις φθόγγων. Και οι τρεις αυτές σχολές έχουν ωστόσο μια περί διαστημάτων θεωρία βασισμένη στους μαθηματικούς λόγους. Για να μπορέσουμε να συνθεωρήσουμε τις απόψεις τους, θα πρέπει να προσπεράσουμε το εμπόδιο που θέτουν οι διαφορετικές μετρικές πρακτικές της κάθε σχολής, και να αναφερθούμε εξ υπαρχής στη βάση των φθογγικών σχέσεων της κάθε μιας, όπως διατυπώνεται με μαθηματικούς λόγους. Και κατόπιν για τις συγκρίσεις να μεταχειριστούμε ένα κοινό μέτρο για όλες τις σχολές, που δεν θα μπορούσε να είναι άλλο από την διεθνώς διαδεδομένη πλέον πρακτική της απόδοσης των λόγων σε cents, όπου κάθε cent, όπως έχει

οριστεί, αντιστοιχεί στο 1/1200 ακουστικό τμήμα της οκτάβας, το οποίο υπολογίζεται ως $^{1200}\sqrt{2}$.

Ως πρώτο εργαλείο αναφοράς για την συνθεώρηση των τριών σχολών θα χρησιμεύσουν οι δύο πίνακες (23 και 24) που ακολουθούν. Και οι δύο πίνακες συμπαραουσιάζουν 31 συνολικά διαστήματα τα οποία χρησιμοποιούνται από τους θεωρητικούς, είτε από κοινού, είτε μεμονωμένα. Οι πίνακες αυτοί έχουν καταρτιστεί με βάση τους προηγούμενους πίνακες υπ' αριθμόν 6 (Δ.Δ. σελ. 87), 7 (Δ.Δ. σελ. 132) και 12 (Δ.Δ. 150), καθώς και όσα έχουν εξεταστεί περί των πτολεμαϊκών λόγων στις σελίδες μας από 167 έως 171.

Ο Πίνακας 23 παρουσιάζει στην 3^η εξ αριστερών στήλη, σε πραγματικό μέγεθος (100%), τα 31 βασικά διαστήματα ως μήκη «λειψάνων» πάνω σε μία πανδουρίδα με μήκος ανοικτής χορδής 1064 mm, ακριβώς όπως αυτή του Rauf Yekta (Δ.Δ. σελ. 154 και εξής). Υπενθυμίζω ότι ως λείψανο θεωρείται η απόσταση από το υπαγώγιο του ζυγού έως τη θέση που έχει ο δεσμός (περδές) τον οποίο πατάμε για να παραχθεί ένας φθόγγος, (βλ. Δ.Δ. 2.4., σελ. 16 και 17). Ουσιαστικά με τον Πίνακα 23 παρουσιάζονται οι θέσεις των περδέδων που παράγουν τους φθόγγους, οι οποίοι σε σχέση με τον φθόγγο της ανοικτής χορδής δημιουργούν τα 31 διαφορετικά διαστήματα, θέσεις υπολογισμένες από το υπαγώγιο του ζυγού. Τα λείψανα αυτά παρουσιάζονται από το μικρότερο προς το μεγαλύτερο, και δια του Πίνακα 23 γίνονται οπτικά αντιληπτές οι διαφορές τους ως μεγέθη μήκους. Παράλληλα στην δεύτερη στήλη του Πίνακα 23, για διευκόλυνση δίνεται το μέγεθος του κάθε διαστήματος στρογγυλοποιημένο σε cents.

Στον Πίνακα 24 με αντίστοιχο τρόπο παρουσιάζονται με οπτική αντιστοιχία τα 31 διαστήματα ως ακουστικά μεγέθη, και έχει σχεδιαστεί το μέγεθος ενός cent έτσι ώστε να καταλαμβάνει μήκος 0,5 mm.

Για περαιτέρω διευκόλυνση, ονοματίζονται όλα τα διαστήματα καθώς και γίνεται αναφορά στις θεωρητικές σχολές που τα μετέρχονται. Επίσης, επιχρωματίζονται τα διαστήματα της σχολής του Χρυσάνθου με πράσινο, της Επιτροπής του 1881 με γαλάζιο, των τούρκων με κόκκινο, ενώ λευκά αφήνουμε όσα αναφέρονται ή χρησιμοποιούνται από κοινού, περισσότερο ή λιγότερο, όλους. Επίσης, για κάποια διαστήματα που μεταχειρίζεται η σχολή του Χρυσάνθου, είτε αποκλειστικά, είτε από κοινού με τις άλλες σχολές, εντός παρενθέσεως σημειώνεται το μέγεθος κάθε διαστήματος σε χρυσάνθειες γραμμές, για να υπενθυμίζονται τα ζητήματα αταξίας ως προς κάποια μεγέθη, (βλ. και Δ.Δ. σελ. 86 και εξής).

	cents
1	22 Π.Κ.
2	23 Τ.Κ.
3	53 4μόριο 32/33 (3)
4	60 Σ. & Φ. 704/729 (5)
5	71 δέσις Επτρο. 24/25 (4)
6	81 προλ.εμ. Λείμμα 21/22
7	90 πυθαγ. Λείμμα 243/256 (4)
8	97 ημιτόνιον Χρυσ. 121/128 (6)
9	107 ημιτόνιον Χρυσ. 1024/1089 (6)
10	112 ημιτόνιο Ευρωπαϊκό 15/16 (5)
11	114 πυθαγόρεια ατοτομή 2048/2187 (5)
12	119 προλεμαϊκή ατοτομή 14/15
13	133 ελάχιστος Επτροτής 25/27
14	143 ελάχιστος Χρυσάνθου 81/88 (7)
15	151 ελάχιστον Χρυσάνθου 11/12 (9)
16	161 ελάχιστων Επτροτής 729/800
17	180 ελάχιστων τόνος τουρκικής 59049/65536
18	182 ελάχιστων ευρωπαϊκός 9/10 (11)
19	204 μείζων τόνος 8/9 (12)
20	211 μισάκο ρυθμίτονο Β' Ήχου Στεφάνου 1936/2187 (14)
21	223 ρυθμίτονο στάθης στο για Επτροτής
22	232 δέσις ελάχιστος (ρρυθμίτονο Β' Ήχου) Επτροτής 2187/2500
23	241 μείζων του μείζωνος Χρυσάνθου 891/1024 (13)
24	262 υπερμείζων κλιτού Φηλοξένους 55/64 (14)
25	264 ρυθμίτονο στάθης (χυσά) Χρυσάνθου 5632/6561 (17)
26	266 ρυθμίτονο ζυγού (μουσταχά) Επτροτής 625/729
27	267 προλεμαϊκό χρωματικό ρυθμίτονο 6/7
28	270 μισάκο ρυθμίτονο τουρκικής 14348907/16777216
29	294 ελάχιστων τρίτη 27/32 ρυθμίτονο (16)
30	301 οκλήγρ ρυθμίτόνιον (18) Χρυσάνθου 121/144
31	318 οκλήγρ ρυθμίτονο τουρκικής 16384/19683
32	337 ελάχιστος του μείζωνος (ρρυθμίτονο πλ. Β' Ήχου) Επτροτής 200/243
33	355 ρυθμίτονο στάθης (χυσά) Φωκαέα και Στεφάνου / μείζων τρίτη Χρυσάνθου 22/27 (21)
34	357 ρυθμίτονο στάθης Επτροτής 625/768
35	365 μείζων τρίτη Επτροτής 81/100
36	384 μείζων τρίτη τουρκικής 6541/8192
37	408 πυθαγόρεια δίτονο (8/9)²2 = 64/81

Πίνακας 24

τα διαστήματα ως ακουστικά
μεγέθη, μετρούμενα με βάση
την αντιστοιχία 1 cent = 0,5 mm

διαστήματα Χρυσάνθου & επυρόνων	
διαστήματα Επτροτής 1881	
διαστήματα τουρκικής Θεωρίας	
κοινά διαστήματα	

το προλεμαϊκό λείμμα 21/22 σε κάποιους υπολογισμούς, αντί για την προσέγγιση 81 θα λογίζεται ως 80 για λόγους ομαλοποίησης των αθροισμάτων, που θέλουν το τετράγχορδο να αντιστοιχεί σε 498 cents. Για αντίστοιχους σκοπούς, ο λόγος 704/729 κάποιες φορές αντί 60 θα λογίζεται ως 61 cents, και ο λόγος 121/128 αντί για 97 ως 98 cents.

6.2. Τα γένη των τριών σχολών συγκρινόμενα

Στη συνέχεια, με βάση τον Πίνακα 24 θα παρουσιαστούν συγκριτικά τα γένη των τριών σχολών. Τα διαστήματα αποτυπώνονται ως ακουστικά μεγέθη, σε οπτική κλίμακα κατά την οποία 1cent = 0,1mm. Σε κάθε κελί των πινάκων σημειώνεται με ακέραιο αριθμό το μέγεθος του κάθε διαστήματος σε cents και με αυτόν τον αριθμό μπορεί να αναζητηθεί στους συγκεντρωτικούς Πίνακες 23 και 24. Στον επόμενο πίνακα παρουσιάζεται συγκριτικά η κλίμακα του δις διαπασών. Και σε αυτόν τον πίνακα και στους συγκριτικούς πίνακες των γενών, που θα ακολουθήσουν, οι φθόγγοι που συμπίπτουν ως ύψη, σημειώνονται με παχύτερη γραμμή. Στην πάνω γραμμή του κάθε πίνακα παρουσιάζονται οι δομές κατά τον Χρύσανθο, στη μεσαία κατά την Επιτροπή 1881, και στην κάτω κατά την τουρκική θεωρία. Τα τρίχορδα, τα τετράχορδα ή τα πεντάχορδα, που απαρτίζουν τις μεγαλύτερες δομές θα σημειώνονται με αγκύλες, και ο διαζευκτικός τόνος με σύνδεσμο.

6.2.1 Οι διατονικοί φθόγγοι του δις διαπασών

Πίνακας 25 η κλίμακα του δις διαπασών των διατονικών φθόγγων

(Οι διατονικοί φθόγγοι της εκκλησιαστικής αντιστοιχούν στους φθόγγους των κυρίων μακαμιών και στα τίζια τους).

	Δ	β	γ	δ	ε	ς	ζ	Δ
Χρύσανθος	204	151	143	204	151	143	204	
Επιτροπή	204	161	133	204	161	133	204	
τουρκική	204	180	114	204	180	114	204	
	γιεγκιάχ	χουσεϊνί ασηράν	αράκ ραστ	διουγκιάχ	σεγκιάχ	τζαργκιάχ	νεβά	

	Δ	β	γ	δ	ε	ς	ζ	Δ
Χρύσανθος	204	151	143	204	151	143	204	
Επιτροπή	204	161	133	204	161	133	204	
τουρκική	204	180	114	204	180	114	204	
	νεβά	χουσεϊνί	εβίτζ	γκερδανιέ	μουχαγέρ	τιζ	τιζ	τιζ
					σεγκιάχ	τζαργκιάχ	νεβά	

Το δις διαπασών κατά μίαν θεώρηση σχηματίζεται από τετράχορδα Α' ήχων (ελάσσων – ελάχιστος – μείζων) μορφή ισοδύναμη με την 5^η μορφή του Rauf Yekta (ελάσσων – αποτομή – μείζων), (βλ. ΔΔ σελ. 167 και σελ. 175 Πίνακας 20, καθώς και ουσσάκ τετράχορδο κατά την νεώτερη τουρκική θεωρία ΔΔ σελ. 179 Πίνακας 22). Κατ' αυτόν τον τρόπο η δομή ξεκινά με ένα τόνο μείζονα και συνεχίζει με δύο συνημμένα τετράχορδα Α' ήχων, κατόπιν παρεμβάλλεται διαζευκτικός τόνος και ακολουθούν δύο όμοια συνημμένα τετράχορδα Α' ήχων. Κατά άλλη θεώρηση η δομή ξεκινά με δύο συνημμένα τετράχορδα Δ' Ήχων (μείζων – ελάσσων – ελάχιστος) , ισοδύναμη με την 4^η μορφή του Rauf Yekta (μείζων – ελάσσων – αποτομή, τετράχορδο ραστ της νεώτερης τουρκικής θεωρίας, (βλ. ΔΔ σελ. 167 και σελ. 175 Πίνακας 20, καθώς και ραστ τετράχορδο κατά την νεώτερη τουρκική θεωρία ΔΔ σελ. 179 Πίνακας 22). Και κατά τους δύο τρόπους δόμησης, η συνολική διαδοχή διαστημάτων είναι ίδια. Ειδικά κατά τον Χρυσάνθο, το δις διαπασών προκύπτει ως επέκταση της βασικής διατονικής κλίμακας των επτά φθόγγων πα-βου-γα-δι-κε-ζω-νη-Πα. Η κλίμακα αυτή σχηματίζεται από όμοια τετράχορδα Α' Ήχων (πα-δι και δι – Πα) διαζευγμένα.

Η βασική διαφορά μεταξύ της τουρκικής θεωρίας και της ελληνικής είναι η χρήση της αποτομής στην θέση του ελαχίστου τόνου. Κατά τα άλλα, κοινός ως μέγεθος είναι ο μείζων τόνος και στις τρεις σχολές, ενώ ο ελάσσων τόνος διαφοροποιείται. Μεταξύ Χρυσάνθου και Επιτροπής διαφοροποιείται και ο ελάχιστος.

6.2.2. Οι δομή του διατονικού γένους

Η Επιτροπή του 1881 καθορίζει τους 3 τύπους διατονικών τετραχόρδων, τα οποία απαρτίζονται από τόνους μείζονα, ελάσσονα και ελάχιστο, κατά τις εξής μορφές διαδοχής:

1. μείζων – ελάσσων – ελάχιστος
2. ελάσσων – ελάχιστος – μείζων
3. ελάχιστος – μείζων – ελάσσων

Οι τρεις αυτές μορφές είναι ισοδύναμες με τις μορφές 4, 5 και 6 του Rauf Yekta. (βλ. ΔΔ σελ. 106, 107 και 167, 173, καθώς και 179).

- (4) μείζων – ελάσσων – αποτομή (τετράχορδο ραστ)
- (5) ελάσσων – αποτομή – μείζων (τετράχορδο ουσσάκ)
- (6) αποτομή – μείζων – ελάσσων (τετράχορδο σεγκιάχ)

Ο Χρυσάνθος δεν αναφέρεται σε αυτές τις μορφές, θεωρώντας τις ίσως ως απορροές του εν γένει διατονικού γένους, ως μέρη της διατονικής κλίμακας του δις διαπασών. Και πράγματι, στην δομή του δις διαπασών, την μορφή 1 την απαντούμε στο τετράχορδο $\delta^{\flat}-\delta^{\flat}$ και την πάνω οκτάβα του, όπως επίσης και στο τετράχορδο $\delta^{\flat}-\delta^{\flat}$ και την πάνω οκτάβα του. Την μορφή 2 στα τετράχορδα $\delta^{\flat}-\delta^{\flat}$ και $\delta^{\flat}-\delta^{\flat}$ και τις πάνω οκτάβες τους. Την μορφή 3 στο τετράχορδο $\delta^{\flat}-\delta^{\flat}$ και την πάνω οκτάβα του.

Στη συνέχεια παρουσιάζονται τα τετράχορδα του διατονικού γένους κατά σχολή συνοπτικά:

Διατονική μορφή 1, Δ' Ήχων (4 Rauf Yekta, ραστ νεώτερης τουρκικής)

ελληνική: μείζων – ελάσσων – ελάχιστος

τουρκική: μείζων – ελάσσων - αποτομή

Χρυσάνθος	204	151	143
Επιτροπή	204	161	133
τουρκική	204	180	114

Διατονική μορφή 2, Α' Ήχων (5 Rauf Yekta, ουσσάκ νεώτερης τουρκικής)

ελληνική: ελάσσων – ελάχιστος - μείζων

τουρκική: ελάσσων – αποτομή - μείζων

Χρυσάνθος	151	143	204
Επιτροπή	161	133	204
τουρκική	180	114	204

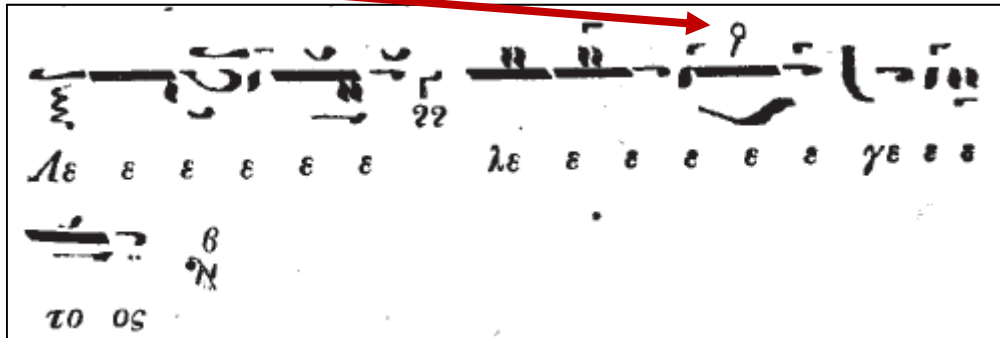
Διατονική μορφή 3, Βαρέως Διατονικού και Δ' Ήχου Λεγέτου (6 Rauf Yekta, σεγκιάχ νεώτερης τουρκικής)

ελληνική: ελάσσων – ελάχιστος - μείζων

τουρκική: ελάσσων – αποτομή - μείζων

Χρυσάνθος	143	204	151
Επιτροπή	133	204	161
τουρκική	114	204	180

Εδώ θα πρέπει να γίνει μια παρέκβαση επ' ολίγον για να επισημανθεί ότι ο Λέγετος, θεωρούμενος ως κλάδος των Δ' ήχων, έχοντας τον φθόγγο της τελικής του κατάληξης ως βάση στο μέσο του πενταχόρδου νη-δι, προσδιορίζεται ως μέσος του Δ' και ως δίφωνος του πλ. Δ'. Υπ' αυτήν την έννοια, το μέλος του θεωρείται ότι γενικώς μετέρχεται τους διατονικούς φθόγγους. Ωστόσο, σε αρκετές περιπτώσεις, κατά το μέλος, στον φθόγγο κε τίθεται επεισοδιακή ύφεση.



ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ § 317, σελ. 141, το ἀπήχημα του Λεγέτου

Κατά την εκτέλεση, η ύφεση αυτή ελαττώνει το διάστημα μείζονος τόνου δι-κε και το διαμορφώνει σε ελάσσονα τόνο, οπότε φέρνει τον κε σε απόσταση τέλειας 4^{ης} από τον βου. Κάποιοι νεώτεροι θεωρητικοί, σε προφορική διδασκαλία, παρουσιάζουν τον Λέγετο ως αυτόνομο ήχο με ιδιαίτερη δομή, θεωρώντας ότι αυτού του τύπου η κε-ύφεση δεν είναι επεισοδιακή, αλλά συστηματική. Δηλαδή, ότι ο Λέγετος πάνω στην βάση του ξ^6 σχηματίζει κλίμακα από δύο όμοια τετράχορδα διαζευγμένα της μορφής 3 (6 του Rauf Yekta), και κατ' αυτόν τον τρόπο γίνεται ισοδύναμος του Μακάμ Σεγκιάχ – καθώς επίσης και τα μαρτυρικά σημεία των φθόγγων προσαρμόζονται στη δομή:

	ξ^6	η^7	α^8	χ^9	ξ^6	η^7	α^8	ξ^6
Χρυσάνθος	143	204	151	204	143	204	151	
Επιτροπή	133	204	161	204	133	204	161	
τουρκική	114	204	180	204	114	204	180	

Η θεωρητική έκταση του Λεγέτου-Σεγκιάχ κατ' αυτόν τον τρόπο γίνεται ένα οκτάχορδο με βάση το ξ^6 . Ωστόσο, ο Λέγετος, στα εκκλησιαστικά μέλη δεν «επταφωνεί», δεν εγγίζει δηλαδή την οκτάβα του, πολύ δε

περισσότερο δεν κάνει καταλήξεις σε αυτή, ενώ το Μακάμ Σεγκιάχ επταφωνεί και κάνει καταλήξεις στο πάνω βου. Όμως, τόσο ο Λέγετος όσο και το Μακάμ Σεγκιάχ, κινούνται και κάτω από τη βάση τους στην περιοχή που ορίζει το διατονικό τρίχορδο $\text{A}^{\flat}-\text{C}^{\flat}$.

Επιπλέον, αυτών των μορφών ο Rauf Yekta περιλαμβάνει στις διατονικές μορφές τη μορφή 7 (βλ. ΔΔ σελ 167) απαρτιζόμενη από αποτομή – ελάσσονα – μείζονα. Η μορφή αυτή, αναφέρεται εμμέσως από την Επιτροπή, όχι ως συστηματική δομή, αλλά ως επεισοδιακή διαμόρφωση της μορφής 3 (6 Rauf Yekta), όπου στον Λέγετο, ο φθόγγος της II βαθμίδας του (το γα) έλκεται από την βάση (βου), (βλ. ΔΔ 4.5.5. σελ. 120). Η δομή του τετραχόρδου αυτού, παρότι δεν απαντάται στον Χρυσάνθο, με βάση τις σχέσεις ισοδυναμίας είναι η εξής:

Μεταβολή διατονικής μορφής 3 (μορφή 7 Rauf Yekta)

ελληνική: ελάχιστος – ελάσσων – μείζων

τουρκική: αποτομή – ελάσσων – μείζων

Χρυσάνθος	143	151	204
Επιτροπή	133	161	204
τουρκική	114	180	204

6.2.3 Η δομή του χρωματικού γένους

Ο Χρυσάνθος το χρωματικό γένος το διαχωρίζει σε δύο κλάδους, όπως άλλωστε και η Επιτροπή του 1881 και ο Rauf Yekta, (βλ. ΔΔ 2.8.2. σελ. 38 και 39, 4.3.2. σελ. 108 και 109, 5.5.1 σελ. 168 και εξής). Οι δύο αυτοί κλάδοι έχει καθιερωθεί τελευταία στην ελληνική ορολογία να ονομάζονται μαλακό και σκληρό χρώμα. Το μαλακό χρώμα αντιστοιχεί στο μέλος του Β' Ήχου, ενώ το σκληρό στο μέλος του πλ. Β' Ήχου. Ωστόσο, οι διαφορές των θεωρητικών περί μαλακού και σκληρού χρώματος είναι πολλές, και δεν περιορίζονται μόνο στις διαφορές μεγέθους των ισοδύναμων διαστημάτων.

6.2.3.1. Το μαλακό χρώμα. Ήδη, έχουμε εξετάσει την σημαντική αναθεώρηση της κλίμακας του Β' Ήχου του Χρυσάνθου από τους επιγόνους του, κυρίως τον Φωκαέα και τον Στέφανο (βλ. ΔΔ 3.2. σελ. 57-67). Παρουσιάζω συνοπτικά τις διαφοροποιήσεις τους:

Ο Χρυσάνθος θέλει να σχηματίζεται η πορεία του Β' Ήχου κατά «διφωνίαν ομοίαν», με δομικό λίθο το τρίχορδο της μορφής «ελάχιστος-μείζων». Με επίκεντρο το δι (Δ, που έχει το ίδιο ύψος με το διατονικό Δ) η έκταση προς τα πάνω σχηματίζεται από διαδοχικά τρίχορδα «ελάχιστος-μείζων» ενώ η έκταση κάτω από το δι από ίδιου τύπου τρίχορδα, τα οποία λόγω καθοδικής πορείας αντιστρέφουν την διαδοχή διαστημάτων. Ο Φωκαεύς και ο Στέφανος θεωρούν ότι δεν είναι επιτρεπτό για την δομή αυτή του Χρυσάνθου ο κάτω νη με τον άνω νη να μην συμφωνούν σε τέλεια 8^α. Ο Φωκαεύς προτείνει σχηματισμό της κλίμακας από δύο όμοια τετράχορδα διαζευγμένα των οποίων η δομή είναι ελάσσων-μείζων-ελάχιστος. Ο Στέφανος θεωρεί ότι ενδιάμεσως των άκρων του χρωματικού τετραχόρδου του Β' Ήχου βρίσκεται διάστημα μεγαλύτερο του μείζονος τόνου και στα άκρα του ελάχιστοι.

	ν	π	ε	ρ	Δ	χ	ζ'	ν'	π'
Χρυσάνθος	143	204	143	204	143	204	143	204	
Φωκαεύς	151	204	143	204	151	204	143		
Στέφανος	143	211	143	204	143	211	143		

Η άποψη του Χρυσάνθου για τον Β' Ήχο δεν επεκράτησε. Το βασικό της μειονέκτημα δεν εδράζεται στο ότι δεν είναι φωνητικώς εκτελέσιμη. Αλλά, στο ότι η πύκνωση των άκρων νη-Νη αφαιρεί από τους φθόγγους αυτούς την δυνατότητα να εφαρμοστεί σ' αυτούς παραχορδή. Κάτι τέτοιο θα είχε ως ολέθριο αποτέλεσμα την μεταβολή όλων των τονικών σχέσεων και η επάνοδος σε αυτές θα ήθελε πολύ προσεκτικό χειρισμό. Ίσως η άποψη του Χρυσάνθου να έχει εφαρμογή σε μέλη που αυστηρά κινούνται μόνον εντός του Β' Ήχου. Όμως η αισθητική της εποχής του και ιδίως της εποχής που ακολούθησε, αναζητούσε ιδιαίτερος την διαπίδυση μεταξύ των γενών, επηρεασμένη και από την οργανική μουσική του εξωτερικού μέλους. Στην οργανική μουσική, η ισοδυναμία της οκτάβας είναι αξία που δύσκολα καταλύεται. Αυτός είναι και ο λόγος που η άποψη του Χρυσάνθου για τον Β' ήχο δεν είχε μέλλον. Τελικώς επεκράτησε η άποψη του Στεφάνου, η οποία αναθεωρήθηκε από την Επιτροπή όχι στην βασική της ουσία, δηλαδή την τετραχορδική δομή του Β' Ήχου, αλλά μόνον ως προς το μέγεθος των διαστημάτων, κατά τον τρόπο που αναθεωρήθηκε συνολικά η θεωρία του Χρυσάνθου.

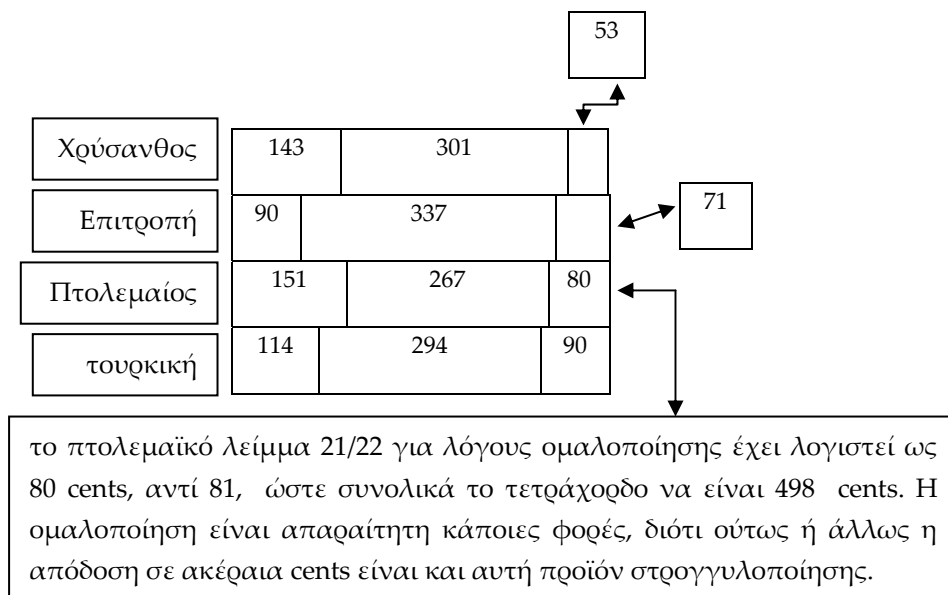
Η άποψη της Επιτροπής για τον Β΄ Ήχο τον ανάγει σε τετράχορδο το οποίο δομείται από ελάχιστο – δίεση ελάσσονος – ελάχιστο, όπως η επιτροπή τους ορίζει, (βλ. ΔΔ 4.3.2. σελ. 108 και 109, Πίνακας 7 σελ. 132 και Πίνακες 23 και 24 σελ. 185, 186). Ο Rauf Yekta με τους Πίνακες του παραπέμπει στα πτολεμαϊκά τετράχορδα, τα οποία έχουν το χαρακτηριστικό ότι χρησιμοποιούν ενδιάμεσως του τετραχόρδου το ίδιο τριημίτονο 6/7 και διαφοροποιούνται ως προς τα άκρα, (βλ. ΔΔ 167-171). Ωστόσο, τα δύο αυτά τετράχορδα λόγω αδυναμίας να ενταχθούν στην ομογενοποιημένη τουρκική θεωρία, τελικώς για το μαλακό χρώμα η τουρκική μουσική μετέρχεται την δομή [αποτομή - μαλακό τριημίτονο - αποτομή]. Χάριν συγκρίσεως συμπεριλαμβάνεται στο παρακάτω διάγραμμα και το πτολεμαϊκό τετράχορδο για το μαλακό χρώμα με δομή 14/15 – 6/7 – 15/16:

Στέφανος	143	211	143
Επιτροπή	133	232	133
Πτολεμαίος	119	267	112
τουρκική	114	270	114

Παρατηρούμε ότι καθώς βαίνουμε από τον Στέφανο προς την τουρκική μουσική το μέγεθος του ενδιάμεσου τριημιτόνου «ανοίγει». Η τουρκική μουσική παρότι θεωρητικώς αποδέχεται και το σκληρό χρώμα, τυπικά στις δομές των εκτάσεων Μακαμιών που μετέρχονται το χρωματικό γένος, εντάσσει μόνο το μαλακό χρωματικό τετράχορδο το οποίο βεβαίως είναι πολύ πιο σκληρό από τα νεοελληνικά, αλλά και από το αρχαιότερο του Πτολεμαίου. Ωστόσο, στην πράξη οι μουσικοί διαφοροποιούνται από την θεωρία, και, για τα Μακάμ που συγγενεύουν με τους δικούς μας εκκλησιαστικούς Ήχους του μαλακού χρωματικού γένους, μετέρχονται μικρότερο τριημίτονο, δηλ. αντί 12 τουρκικών κομμάτων 11 ή και 10. Οπότε, τα τετράχορδα μαλακού χρώματος μεταβάλλονται από την τυπική μορφή γενικού τουρκικού χρώματος 5-12-5 σε 6-11-5 ή 6-10-6, ή και 7-10-5.

6.2.3.2. Το σκληρό χρώμα. Οι επίγονοι του Χρυσάνθου δεν διαφοροποιήθηκαν από τις απόψεις του για το σκληρό χρώμα. Το σκληρό χρωματικό τετράχορδο του Χρυσάνθου σχηματίζεται από [ελάχιστο – τριημιτόνιο – τεταρτημόριο], (βλ. Δ.Δ. σελ 38) και δι' αυτού απαρτίζεται η «διόλου χρωματική» κλίμακα του πλ. Β΄, ενώ το ίδιο τετράχορδο

συνδυαζόμενο με διατονικά τετράχορδα σχηματίζει και μικτές κλίμακες διατονικού και χρωματικού γένους. Κατά την Επιτροπή, το σκληρό χρωματικό τετράχορδο σχηματίζεται από ύφεση ελάσσονος (πυθαγορικό λείμμα) – ελάχιστο του μείζονος – δίεση (τριτημόριο), (βλ. ΔΔ 4.3.2.3. σελ 109, Πίνακας 7 σελ. 132 και Πίνακες 23, 24, σελ. 185, 186). Ήδη στην προηγούμενη παράγραφο μιλήσαμε για την τυπική ενιαία χρήση του χρωματικού τετραχόρδου 5-12-5 της τουρκικής μουσικής. Το τετράχορδο αυτό παρότι μαλακότερο από το σκληρό χρώμα της εκκλησιαστικής μας μουσικής, μάλλον τείνει προς το δικό μας σκληρό χρωματικό γένος, παρά προς το δικό μας μαλακό. Ωστόσο, ο Rauf Yekta έχοντας παραθέσει ως μορφή 9 (ΔΔ σελ 167, και σελ 173 Πίνακας 19) το πτολεμαϊκό τετράχορδο στου οποίου την κορυφή υπάρχει πτολεμαϊκό λείμμα 21/22, τυπικά έχει εντάξει στην τουρκική θεωρία περί γενών ένα είδος σκληρού χρωματικού τετραχόρδου, το οποίο με τουρκικά κόμματα λογίζεται ως 5-13-4, και το οποίο δεν μετέχει επισήμως στον σχηματισμό των εκτάσεων, έχοντας απορροφηθεί από την μορφή 5-12-5.



Στη συνέχεια παρατίθεται ένας πίνακας συγκεντρωτικός που κατατάσσει τα χρωματικά τετράχορδα, τόσο τα μαλακά όσο και τα σκληρά με βάση το μέγεθος του ενδιαμέσου διαστήματός τους¹. Στον πίνακα αυτόν έχει συμπεριληφθεί, για λόγους σύγκρισης, και η κατά διφωνίαν δομή του Χρυσάνθου, αλλά και το τετράχορδο Β' Ήχου του Φωκαέως.

¹ Βλ. και ZANNOS IOANNIS, "Intonation in Theory and Practice of Greek and Turkish Music", σ. 55.

Πίνακας 26, συνοπτική παρουσίαση τετραχόρδων χρωματικού γένους

Β' Ήχος Χρυσάνθος	143	204	143	204
Β' Ήχος Φωκαεύς	151	204	143	
μαλακό χρώμα Στέφανος	143	211	143	
μαλακό χρώμα Επιτροπή	133	232	133	
μαλακό χρώμα Πτολεμαίος	119	267	112	
σκληρό χρώμα Πτολεμαίος	151	267	80	
μαλακό χρώμα τουρκικό	114	270	114	
σκληρό χρώμα τουρκικό	114	294	90	
σκληρό χρώμα Χρυσάνθος	143	301		
σκληρό χρώμα Επιτροπή	90	337	71	

σε όσα κελιά για δεν
χωράνε οι αριθμοί
παραπέμπουμε σε
εξωτερικά κελιά.

53

6.2.4. Το εναρμόνιο γένος. Ο Χρυσάνθος παρουσιάζει το εναρμόνιο γένος μέσω οκταχόρδων κλιμάκων με βάση τον φθόγγο πα, (ΔΔ 2.8.3. σελ. 40). Η αμιγής εναρμόνιος κλίμακα (α) σχηματίζεται από διαζευγμένα όμοια τετράχορδα τα οποία απαρτίζονται από μείζονα του μείζονος (13 χρυσάνθειες γραμμές) - τεταρτημόριο (3 γραμμές) - μείζονα τόνο (12). Αυτού του τύπου το τετράχορδο εμπλέκεται και στις μικτές εναρμόνιες κλίμακες (β) και (ε). Με τα ίδια διαστήματα αναδιατεταγμένα σχηματίζεται ένα τετράχορδο απαρτιζόμενο από τεταρτημόριο (3) – μείζονα του μείζονος (13) – μείζονα (12). Επίσης, αναφέρεται στο σύστημα κατά τριφώνιαν, στο οποίο επίσης κινείται ο Γ' ήχος και το οποίο σχηματίζεται με βάση το νη από συνημμένα τετράχορδα που απαρτίζονται από μείζονα (12) – μείζονα του μείζονος (13) και τεταρτημόριον (3).

Συνεπώς έχουμε τρεις μορφές εναρμονίου τετραχόρδου, κατά τον Χρυσάνθο, τις οποίες και κατατάσσουμε με βάση την θέση του τριτημορίου, 1) στην κορυφή, 2) στο μέσον και 3) στη βάση του τετραχόρδου:

μορφές τετραχόρδων εναρμονίου γένους κατά Χρυσάνθο

μορφή 1	204	241	
μορφή 2	241		204
μορφή 3		241	204

Εκ των επιγόνων του Χρυσάνθου, ο Φιλοξένος αναθεωρώντας τον Χρυσάνθο, (ΔΔ 3.3.2.2. σελ. 73-75) προτείνει δύο κλάδους εναρμονίου γένους: έναν που βασίζεται στην χρήση των χρυσάνθειων εναρμονιών τετραχόρδων και έναν που βασίζεται στην δομή 12-12-4 (αποδιδόμενη σε χρυσάνθειες γραμμές), η οποία, όπως έχω δείξει, δεν είναι άλλη από την δομή μείζων τόνος – μείζων τόνος – πυθαγορικό λείμμα. Το τετράχορδο αυτό με αναδιάταξη των διαστημάτων του και με βάση την θέση του λείμματος μας δίνει τρεις μορφές:

μορφή 1	204	204	90
μορφή 2	204	90	204
μορφή 3	90	204	204

Η Επιτροπή του 1881 θεωρεί ως βασικό εναρμόνιο τετράχορδο την παραπάνω μορφή 1: μείζων τόνος – μείζων τόνος – πυθαγορικό λείμμα. (βλ. ΔΔ 4.3.3. σελ. 109 και 110). Επίσης, αναφέρεται και στην μορφή 3, (βλ. ΔΔ 4.4.1. σελ. 112). Την τριάδα αυτών των μορφών την απαντούμε άλλωστε στον πίνακα με τις μορφές τετραχόρδων του Rauf Yekta, ως μορφές 1, 2 και 3. (βλ. ΔΔ σελ. 167 και εξής). Οι μορφές αυτές κατά μία άλλου είδους ταξινόμηση κατατάσσονται στο σκληρό διατονικό γένος, (βλ. ΔΔ σελ. 168, 169 και υποσημείωση 7 σελ.172). Βλέπουμε λοιπόν ότι ως προς τον κλάδο αυτών των μορφών συμφωνούν τόσο ο Φιλοξένος, όσο η Επιτροπή και ο Rauf Yekta. Το χαρακτηριστικό διαφοροποιό στοιχείο των εναρμονιών μορφών τετραχόρδου τόσο στον Χρυσάνθο, όσο και στους υπολοίπους, είναι ένα μικρό διάστημα, είτε τεταρτημόριο, είτε πυθαγορικό λείμμα. Θεωρώ ότι η τριάδα εναρμονιών τετραχόρδων του Χρυσάνθου με την τριάδα των υπολοίπων θεωρητικών είναι ισοδύναμες, εάν μάλιστα λάβουμε υπ' όψιν και τα όσα λέει ο Αγαθοκλής «διάκρισις δε ενός μορίου δεν γίνεται», (βλ. ΔΔ 3.3.2.3. σελ 75-76). Το ότι ο Χρυσάνθος προτιμά την δομή 12-13-3 και τις κυκλικές της μεταθέσεις, οφείλεται και στο γεγονός ότι αποφεύγοντας

την ένταξη του λείμματος στα συστήματά του, αδυνατεί να δομήσει τέλειο τετραχόρδο το οποίο να περιέχει δύο μείζονες τόνους, (βλ.ΔΔ 2.8.4.5. σελ. 44). Από μίαν άλλη οπτική, η κατά τεταρτημόριο απόσταση της κορυφής του εναρμονίου τετραχόρδου από την ΙΙΙ βαθμίδα του, απηχεί ίσως το μέρος εκείνο της πρακτικής που θέλει στις καταλήξεις ή τις περιστροφές γύρω από τον φθόγγο κατάληξης, ο υποκάτω φθόγγος να έλκεται ιδιαιτέρως προς τα πάνω. Αντίστοιχα, όταν το τεταρτημόριο βρίσκεται στο μέσον του τετραχόρδου, απηχεί ότι το μέλος περιστρεφόμενο γύρω από την ΙΙΙ βαθμίδα αποζητά έλξη της ΙΙ^{ης} προς την ΙΙΙ. Αντιστρόφως, το τεταρτημόριο στην ΙΙ βαθμίδα του τετραχόρδου απηχεί βάρυνση ελκτική της ΙΙ^{ης} βαθμίδας προς την πρώτη. Συνοπτικά, θα λέγαμε, ότι κάτω από την χρυσάνθεια δομή 12-13-3 και τις κυκλικές μεταθέσεις της υποκρύπτονται ελκτικές σχέσεις, και η βαθύτερη δομή είναι 8/9 – 8/9 – 243/256¹. Υπ' αυτήν την θεώρηση, μπορούμε να πούμε ότι και οι όροι σκληρό διατονικό γένος και εναρμόνιο γένος είναι ισοδύναμοι όταν αναφέρονται σε αυτές τις μορφές τετραχόρδων.

6.2.5. Οι φθορές και οι χρώες. Μεταξύ Χρυσάνθου και επιγόνων από την μια, και Επιτροπής 1881 από την άλλη, υπάρχει μια διαφοροποίηση ως προς την ορολογία σχετικά με τους όρους «φθορά» και «χρόα». Ο Χρυσάνθος θεωρεί ως φθορές το σύνολο των σημαδιών τα οποία τιθέμενα επί ενός χαρακτήρα ποσότητας μεταβάλλουν το μέλος είτε προς άλλο γένος οπότε και έχουμε καθ' εαυτού φθορά, είτε προς άλλη διάταξη διαστημάτων παραμένοντας στο ίδιο γένος, οπότε έχουμε μετάθεση, (βλ. Μ.Θ. σελ. 169 και εξής και ΔΔ 2.9. σελ. 46 και εξής). Ως χρώες δε, θεωρεί τις κλίμακες του εξωτερικού μέλους, οι οποίες παράγονται μέσω μετασχηματισμού δια υφέσεων και διέσεων της διατονικής κλίμακας των Α' Ήχων πα-Πα (βλ. Μ.Θ. σελ. 117 και εξής). Κατ' αυτόν τον τρόπο ο Χρυσάνθος κατατάσσει τις φθορές κατά γέννη και αναφέρεται σε αυτές

¹ Άλλωστε, αν ρίξουμε μια ματιά στους συνοπτικούς πίνακες 23 και 24, διαπιστώνουμε ότι το 20^ο διάστημα των πινάκων που εκπροσωπεί ο ακέραιος 13 είναι μεγαλύτερο από το 18^ο που εκπροσωπεί ο ακέραιος 14 (δια του οποίου δομείται το μαλακό χρωματικό γένος κατά Στέφανο), λόγω των ζητημάτων αταξίας στην χρυσάνθεια θεωρία. Υπ' αυτήν την έννοια ένα σε χρυσάνθειες γραμμές τετραχόρδο 12-13-3 τείνει ακουστικά στην πραγματικότητα προς το μαλακό χρωματικό γένος παρά στο εναρμόνιο. Αν μάλιστα εκτελεστεί σε μόνιμη βάση και όχι ελκτικά η δομή τού κατά Χρυσάνθον εναρμονίου τετραχόρδου, τότε το ακρόαμα θα πρέπει να μας οδηγήσει σε σοβαρές αμφιβολίες για την ορθή απόδοση των Γ' Ήχων στις μέρες μας και θα πρέπει να αναρωτηθούμε μήπως κάποιος κρίκος της παράδοσης έχει χαθεί.

σημειογραφικά στα ειδικά για κάθε Ήχο κεφάλαιά του (Μ.Θ. σελ. 142~168). Στο ειδικό κεφάλαιό του «Περί Μεταθέσεως ή Φθορών» (Μ.Θ. σελ. 169) στις § 379~381 αναφέρεται ειδικότερα σε τρεις φθορές, χωρίς να τις κατονομάζει: $\text{س}-\text{ه}$, س . Τα τρία αυτά σημάδια αργότερα κατονομάζονται από τον Φιλοξένη με τα «αραβοτουρκικά» ονόματα μουσταχάρ, χι[γι]σάρ και νισαμπούρ, αντίστοιχα (ΔΔ σελ. 81~ 84), ενώ η Επιτροπή 1881 πέραν της χρήσης των «αραβοτουρκικών» (ή «αραβοπερσικών») ονομάτων τα κατονομάζει αντίστοιχα και με ελληνικούς όρους, «ζυγός, σπάθη, κλιτόν» και τα διαχωρίζει από τις φθορές, κατατάσσοντάς τα ως χρώες (βλ. ΔΔ σελ. 128~131, Σ.Δ. σελ. 162). Κατά την Επιτροπή οι χρώες λειτουργούν όπως και οι φθορές.

Ο ζυγός-μουσταχάρ, η σπάθη-χησάρ και το κλιτόν-νισαμπούρ δεν είναι ειδικά γένη, αλλά ειδικώς διαμορφωμένα πεντάχορδα τα οποία κατατάσσονται στα υπάρχοντα γένη με βάση το είδος των διαστημάτων τους από τους επιγόνους του Χρυσάνθου, ενώ ο ίδιος ο Χρυσάνθος αλλά και η Επιτροπή του 1881 δεν προβαίνουν σε τέτοιου είδους κατάταξη.

6.2.5.1. Ο ζυγός-μουσταχάρ μόνο γενικώς περιγράφεται από τον Χρυσάνθο, χωρίς να προσδιορίζονται τα διαστήματα με ακεραίους εκπροσώπους. Ο Φωκαέας και ο Στέφανος περιγράφουν την δομή του με χρυσάνθειες γραμμές ως 16-5-16-3 και η αντιστοίχησή τους με λόγους είναι $27/32 - 704/729 - 27/32 - 32/33$ (ΔΔ 3.4.4.1., σελ 77) , ενώ ο Φιλοξένης ως 17-4-16-3 που σε λόγους αντιστοιχεί $5632/6561 - 243/256 - 27/32 - 32/33$, (ΔΔ 3.5.1.1. σελ. 82). Ο ζυγός-μουσταχάρ κατατάσσεται στο χρωματικό γένος από τους επιγόνους του Χρυσάνθου. Η δομή του ζυγού-μουσταχάρ κατά την Επιτροπή είναι $27/32 - 24/25 - 625/729 - 24/25$, (ΔΔ 4.5.10.2. σελ. 130, 131). Το σημάδι της φθοράς ή χρώας س τίθεται στο σημείο που θεωρείται η κορυφή του πενταχόρδου, οπότε διαμορφώνει την περιοχή που εκτείνεται από τον φθόγγο που θεωρείται ως κορυφή έως και μία τέλεια 5^η κάτω. Ο καθιερωμένος φθόγγος ως κορυφή του ζυγού-μουσταχάρ θεωρείται το διατονικό δι A , αντίστοιχο του τουρκικού νεβά. Οι Φωκαέας, Στέφανος και Φιλοξένης ολοκληρώνουν την υπεράνω περιοχή του πενταχόρδου του ζυγού με ένα διατονικό τετράχορδο από 12-9-7 ($8/9 - 11/12 - 81/88$). Υπ' αυτήν την έννοια το πεντάχορδο του ζυγού φέρεται σαν να επιχρωματίζει την περιοχή νη-δι της διατονικής κλίμακας νη-Νη.

Οι νεώτεροι τούρκοι θεωρητικοί, όπως είδαμε, θεωρούν το μουσταχάρ και ως τρίχορδο και ως τετράχορδο και ως πεντάχορδο, (ΔΔ σελ. 179). Ωστόσο,

όπως είναι από αυτούς καθιερωμένο, υπολογίζουν την δομή του με βάση τον φθόγγο σεγκιάχ αντίστοιχο του διατονικού βου $\frac{6}{\chi}$. Οπότε η κοινή έκταση θεώρησης του μουσταχάρ μεταξύ των εκκλησιαστικών θεωρητικών και των τούρκων είναι αυτή μεταξύ $\frac{6}{\chi}$ σεγκιάχ και $\frac{A}{\delta\lambda}$ νεβά. Θεωρούν μάλιστα δύο είδη πενταχόρδου μουσταχάρ, ένα τέλειο και ένα ατελές, το οποίο ατελές ουσιαστικά αποτυπώνει την κατιούσα έλξη ζω ύφεση των εκκλησιαστικών μας Δ' ήχων.

		60		53					
	$\frac{\gamma}{\delta\lambda}$	$\frac{\pi}{q}\sigma$	$\frac{6}{\chi}$	$\frac{\gamma}{\eta}\sigma$	$\frac{A}{\delta\lambda}$	$\frac{\chi}{q}$	$\frac{\chi'}{\chi}$	$\frac{\gamma'}{\eta}$	
Φωκαεύς & Στέφανος	294		294		204	151	143		
Φιλοξένης	264	90	294		204	151	143		
Επιτροπή	294	71	266	71	204	161	133		
τουρκική	270	114	204	114	204	180	114		τέλειο
τουρκική	270	114	204	114	204	114	180		ατελές

6.2.5.2. Η σπάθη – χησάρ. Ο Χρυσάνθος θεωρεί τη σπάθη ένα τέλειο πεντάχορδο. Όταν εφαρμοστεί το σύμβολο της σπάθης σε έναν φθόγγο του μέλους τότε, από το χρονικό σημείο αυτό μέχρι το χρονικό σημείο της αναίρεσής της, θα θεωρείται ο φθόγγος αυτός ως III βαθμίδα ενός πενταχόρδου που η δομή του σε χρυσάνθειες γραμμές είναι 13-3-7-17. Η ίδια δομή σε διαστήματα εκπεφρασμένα με λόγους είναι: 891/1024 – 32/33 – 81/88 – 5632/6561. Συνήθης φθόγγος στον οποίο τίθεται η σπάθη του Χρυσάνθου είναι ο διατονικός γα, (βλ. ΔΔ σελ 48,49).

Οι επίγονοί του Στέφανος και Φωκαεύς θεωρούν ότι η σπάθη όταν τεθεί σε ένα φθόγγο, τότε αυτός λογιζόμενος ως V βαθμίδα ενός οκταχόρδου γίνεται βάση ενός 4χόρδου με δομή 5-11-12 (σε χρυσάνθειες γραμμές), και συνάμα κορυφή ενός πενταχόρδου με δομή 9-7-21-3. Το οκτάχορδο αυτό συνολικά έχει τη δομή 9-7-21-3-5-11-12 και όπως έδειξα η δομή αυτή αντιστοιχεί σε λόγους: 11/12 – 81/88 – 22/27 – 32/33 – 15/16 – 9/10 – 8/9, (βλ. ΔΔ σλ. 79, 80). Ο Φιλοξένης για το ίδιο οκτάχορδο δίνει δομή 9-7-21-3-4-12-12 σε χρυσάνθειες γραμμές, δομή που σε λόγους μεταφράζεται: 11/12 – 81/88 – 22/27 – 32/33 – 243/256 – 8/9 – 8/9, (βλ. ΔΔ σελ. 83). Συνήθης φθόγγος που τίθεται η σπάθη των επιγόνων του Χρυσάνθου είναι ο διατονικός κε.

Η Επιτροπή επίσης θεωρεί ότι η σπάθη επιδρά επί των παρακείμενων φθόγγων του φθόγγου στον οποίο τίθεται, και συνεπώς οι υποκάτω και οι ανώτεροι φθόγγοι αυτής της τριάδας φθόγγων διατηρούν την θέση τους. Ωστόσο δεν παρέχει όπως ο Χρυσάνθος και οι επίγονοί του κάποιο διάγραμμα. Οι συνήθεις φθόγγοι επί ενός διατονικού υποβάθρου στους οποίους τίθεται η σπάθη, βάσει των πληροφοριών του Χρυσάνθου και των επιγόνων του, αλλά και της παραδόσεως των μουσικών κειμένων είναι οι διατονικοί κε και γα.

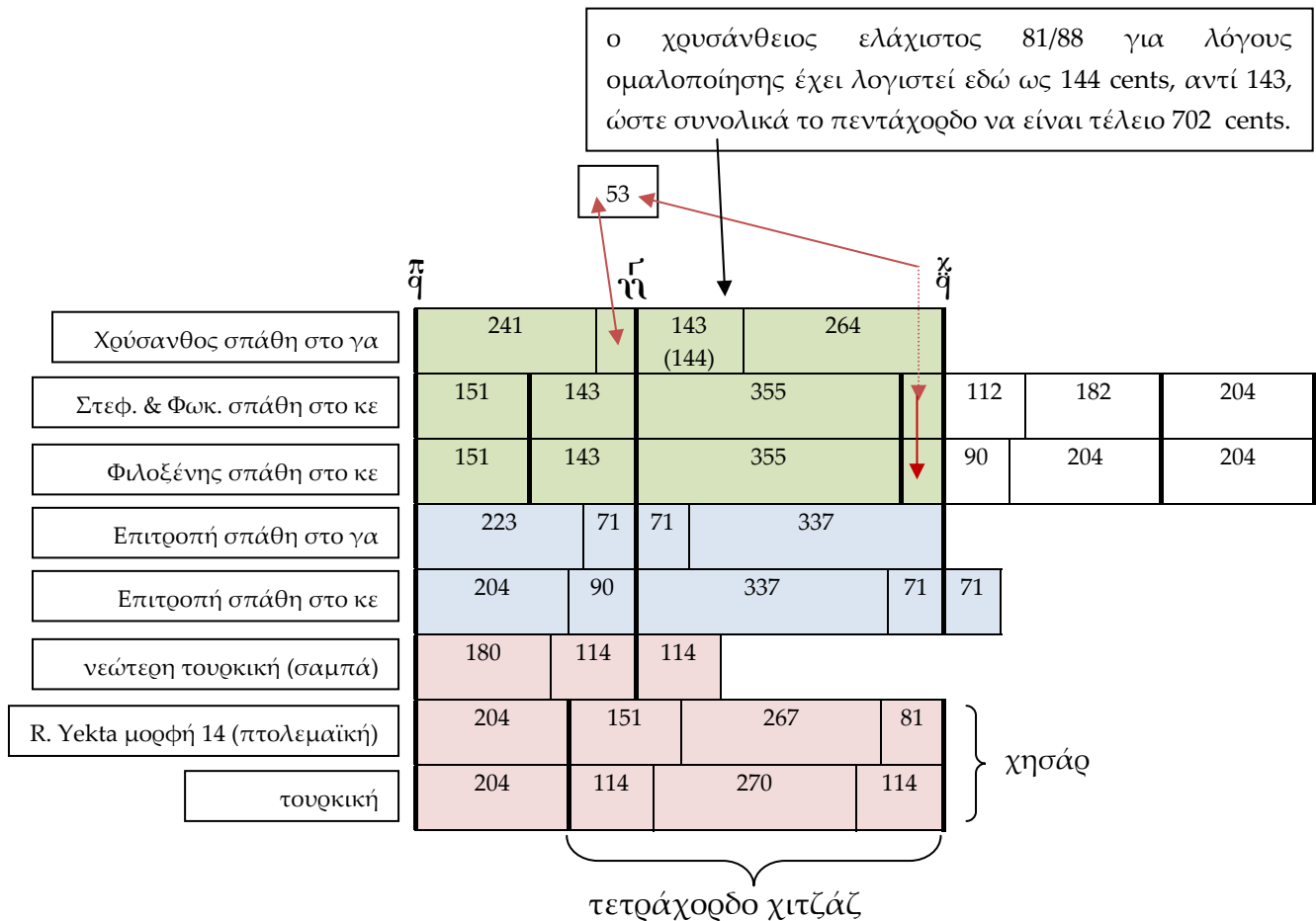
Όταν η σπάθη τεθεί στον κε τότε, υπολογιζόμενα κατά την Επιτροπή με τμήματα $36^{\omega\text{v}}$ της οκτάβας, το διάστημα δι-κε και το διάστημα κε-ζω είναι 2 τμήματα. Τα 2 τμήματα θεωρείται ότι εκπροσωπούν το διάστημα της διέσεως $24/25$. Το αντίστοιχο ισχύει όταν η σπάθη τεθεί στον γα.

Κατά την γραπτή παράδοση των εκκλησιαστικών μουσικών κειμένων όταν η σπάθη τεθεί στον κε, η προς τα πάνω συνέχεια πέραν του ζω αναζητά τον $\text{Ϛ}'$ του πλ. Β Ήχου και ως κορυφή τετραχόρδου τον $\text{ϝ}'$. Ωστόσο, για να συνεχιστεί προς αυτήν την κατεύθυνση το μέλος, τίθεται στον κε φθορά ϙ η οποία ζητά πορεία προς τα πάνω 3-10-2 (σε 36^{a} της 8^{as}), δηλαδή λείμμα – δίεση ελάσσονος – δίεση: $243/256 - 2187/2500 - 24/25$. Οπότε, ο ζω όσο το μέλος δεν τον υπερβαίνει έχει απόσταση διέσεως από τον κε, ενώ όταν τον υπερβαίνει λαμβάνει απόσταση λείμματος από τον κε. Κατά τα άλλα, κάτω από το δι δίεση, ο φθόγγος γα παραμένει στη θέση του και κατά παράδοση, όταν το μέλος θα κατέλθει κάτω από τον γα, θα συναντήσει έναν βου που απέχει κατά λείμμα από το γα, και πιο κάτω τον πα στην διατονική του θέση.

Όταν η σπάθη τεθεί στον γα, τότε το διάστημα βου-γα και το διάστημα γα-δι γίνονται $24/25$, ενώ οι φθόγγοι πα και κε παραμένουν στις διατονικές τους θέσεις, (βλ. ΔΔ 4.5.10.1. σελ 128~ 130).

Ο Rauf Yekta δεν αναφέρεται ειδικώς σε κάποια σχετική δομή, θεωρώντας ότι το δομικό θέμα αυτό καλύπτεται από τα χρωματικά τετράχορδα και πεντάχορδα. Η νεώτερη τουρκική θεωρία αναφέρεται στο ατελές τετράχορδο σαμπά με δομή σε τουρκικά κόμματα 8-5-5, δηλαδή τουρκικός ελάσσων και δύο πυθαγορικές αποτομές: $59049/65536 - 2048/2187 - 2048/2187$, όπου με προσθήκη ενός μαλακού τριημιτόνου $14248907/16777216$ σχηματίζεται τέλειο πεντάχορδο, (ΔΔ σελ. 178~181). Αυτό το πεντάχορδο είναι ισοδύναμο με το της εκκλησιαστικής μας μουσικής, όπου η σπάθη τίθεται στον γα. Ενώ ισοδύναμο με το πεντάχορδο πα-κε στο οποίο τίθεται η σπάθη στον φθόγγο της κορυφής του, τον κε, είναι το

πεντάχορδο της τουρκικής μουσικής που απαρτίζεται από μείζονα τόνο και τετράχορδο χιτζάζ (5-12-5, αποτομή – μαλακό τουρκικό τριημίτονο – αποτομή), ισοδύναμο με την 14^η μορφή πενταχόρδων του Rauf Yekta, (ΔΔ σελ. 174, 175).



Η σπάθη κατατάσσεται από τον Χρυσάνθο στις εναρμόνιες φθορές, (Μ.Θ. σελ. 170, § 379). Η συμμετοχή έστω και ενός τεταρτημορίου στην δομή του χρυσάνθειου πενταχόρδου της σπάθης είναι η βασική αιτία αυτής της κατάταξης. Για τον ίδιο λόγο, την άποψη του Χρυσάνθου ενστερνίζονται και οι επίγονοί του, παρ' ότι όπως είδαμε διαφοροποιούνται ως προς την δομή της και την θέση της. Η Επιτροπή δεν κατατάσσει τις χρώες σε κάποιο γένος. Οι τούρκοι λόγω της ένταξης ενός τετραχόρδου χιτζάζ στην πεντάχορδη δομή του χησάζ, θεωρούν ότι ανήκει στο χρωματικό γένος.

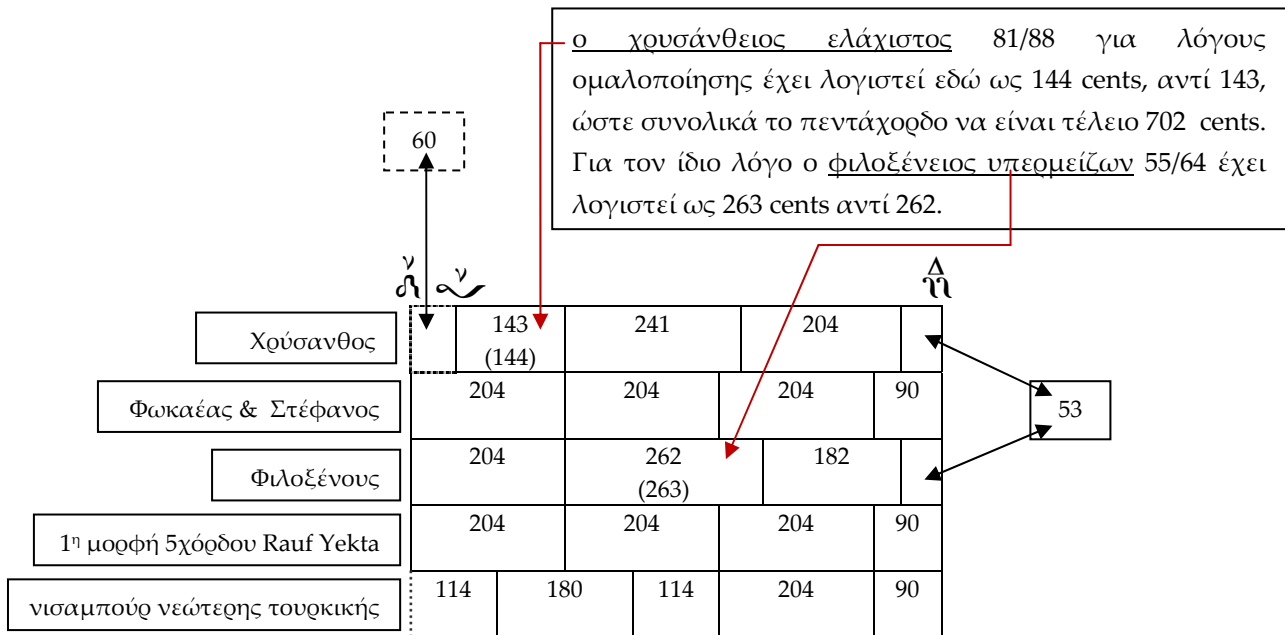
6.2.5.3. Το κλιτόν –νισαμπούρ. Κατά τον Χρυσάνθο και το κλιτόν ανήκει στο εναρμόνιο γένος. Η δομή του είναι σε χρυσάνθειες γραμμές 7-13-12-3 και σε λόγους 81/88 – 891/1024 – 8/9 – 32/33, (ΔΔ σελ 49, 50). Αυτή η δομή δεν είναι

τέλειο πεντάχορδο 40 χρυσάνθειων γραμμών, αλλά μικρότερο κατά 5 γραμμές, υπολείπεται του τέλειου πενταχόρδου (2/3) κατά λόγο 704/729 (= 60 cents). Παραδοσιακή θέση του κλιτού είναι ο διατονικός φθόγγος δι, ο οποίος αφού τεθεί σε αυτόν το σημάδι του κλιτού θεωρείται κορυφή του πενταχόρδου.

Ο Στέφανος και ο Φωκαεύς παρουσιάζουν το κλιτό ως επιχρωματισμό της διατονικής κλίμακας $\delta^{\vee}-\delta^{\vee}$. Το τέλειο πεντάχορδο τμήμα $\delta^{\vee}-\delta^{\vee}$ μεταλλάσσει τη διατονική δομή του 12-9-7-12, σε εναρμόνια 12-12-12-4, δηλαδή τρεις μείζονες τόνους και ένα λείμμα, 8/9 -8/9 – 8/9 – 243/256 (ΔΔ σελ. 78).

Ο Φιλοξένος, με αντίστοιχο τρόπο παρουσιάζει το κλιτό, αλλά διαφοροποιείται ως προς την δομή του πενταχόρδου του, ορίζοντάς την με χρυσάνθειες γραμμές ως 12-14-11-3. Το 14 και το 11 του Φιλοξένους αθροισμένα (ως 25) εκπροσωπούν σαφώς τον λόγο 55/64, αλλά μη εμφανιζόμενα πουθενά αλλού στο σύστημά του, δεν μπορούν να υπολογιστούν, παρά μόνον υποθετικά κατά δύο εκδοχές: α) την απορριπτέα εκδοχή κατά την οποία το 11 αντιστοιχεί στον λόγο 19583/22528 (234 cents) αν το 14 αντιστοιχηθεί στον 1936/2187 (= 211 cents) του Στεφάνου, (με προφανέστατη την αταξία που προκύπτει: το 11 να εκπροσωπεί μεγαλύτερο διάστημα του 14), και β) αν το 11 αντιστοιχηθεί με τον ευρωπαϊκό ελάσσονα 9/10 (δηλαδή το 11 του Στεφάνου και του Φωκαέα) τότε το 14 του Φιλοξένους αντιστοιχεί στο 55/64, (ΔΔ σελ. 84, 85).

Το ισοδύναμο πεντάχορδο της μορφής του κλιτού, όπως το ορίζουν ο Στέφανος και ο Φωκαεύς, το απαντούμε ως μορφή 1^η των πενταχόρδων του Rauf Yekta, εντασσόμενη στο σκληρό διατονικό γένος, (ΔΔ σελ. 174, 175). Οι νεώτεροι τούρκοι θεωρητικοί δίνουν ως δομή του νισαμπούρ ατελές πεντάχορδο απαρτιζόμενο από τουρκικό ελάσσονα – πυθαγόρειο αποτομή – μείζονα τόνο – πυθαγόρειο λείμμα: 59049/65536 – 2048/2187 – 8/9 – 243/256, εντάσσοντάς το στο μαλακό διατονικό γένος, (ΔΔ σελ. 180). Παρατηρούμε ότι το ατελές αυτό πεντάχορδο της νεώτερης τουρκικής θεωρίας για το νισαμπούρ, έχει αρκετές ομοιότητες με αυτό της θεώρησης του Χρυσάνθου.



6.3. Σύνοψη

Τόσο ο Χρυσάνθος και οι επίγονοί του, όσο και η Επιτροπή 1881, αλλά και ο Rauf Yekta καθώς και μεταγενέστεροί του τούρκοι θεωρητικοί, όπως ο Ismail Hakki Özkan, αναφέρονται σε αρχαιοελληνικές απόψεις για την θεωρία των γενών και των διαστημάτων.

Όλοι τους παραδέχονται τρεις ομάδες γενών. Οι έλληνες θεωρητικοί παραδέχονται το διατονικό ως ενιαίο χαρακτηριζόμενο από την χρήση των τριών τόνων (μείζονα, ελάσσονα, ελάχιστο), το χρωματικό γένος με δύο κλάδους, το μαλακό με μικρότερο το ενδιάμεσο του τετραχόρδου τριημιτόνιο και το σκληρό με μεγαλύτερο το ενδιάμεσο τριημιτόνιο, και τέλος το εναρμόνιο γένος το οποίο δεν μεταχειρίζεται τον ελάσσονα τόνο και τον ελάχιστο τόνο (ο Χρυσάνθος κατ' εξαίρεσιν τον εμπλέκει στις χρώες), αλλά τον μείζονα καθώς και διαστήματα μικρότερα του ελαχίστου, και μεγαλύτερα του μείζονος.

Οι τούρκοι θεωρητικοί θεωρούν το διατονικό γένος ότι έχει δύο κλάδους, το σκληρό που απαρτίζεται από μείζονες τόνους και λείμμα, και το μαλακό που απαρτίζεται από μείζονα τόνο, ελάσσονα τόνο και αποτομή. Το σκληρό διατονικό γένος είναι ισοδύναμο με το εναρμόνιο γένος των ελλήνων θεωρητικών. Το τουρκικό χρωματικό γένος είναι ενιαίο και μεταχειρίζεται στις δομές του την αποτομή και το τουρκικό τριημίτονο, παρότι στην μουσική πράξη υπάρχει μεγαλύτερη ποικιλία τριημιτόνων, η

οποία παράγει και ποικιλία των εκατέρωθεν αυτών διαστημάτων που συμπληρώνουν τα τετράχορδα.

Υπάρχουν εσωτερικές διαφοροποιήσεις στους έλληνες θεωρητικούς ως προς το μέγεθος των διαστημάτων, ιδίως μεταξύ των θεωρητικών προ του 1881 (Χρυσάνθος και επίγονοι) και της Επιτροπής του 1881. Επίσης, οι τούρκοι θεωρητικοί διαφοροποιούνται από τους έλληνες κατά τον ορισμό του μεγέθους των διαστημάτων. **Υπάρχει ωστόσο μια γενικότερη ισοδυναμία μεταξύ των βηματικών διαστημάτων (διαστημάτων 2^{ας}) η οποία απαντάται σε όλους, και η οποία διασφαλίζει πάντα τον σχηματισμό τριών γενών: διατονικό μαλακό, χρωματικό, εναρμόνιο ισοδύναμο με το σκληρό διατονικό γένος.** Η ισοδυναμία αυτή είναι η εξής:

1. Ο μείζων τόνος είναι κοινός και αδιαφοροποίητος σε όλους
2. Όλοι μεταχειρίζονται ένα είδος ελάσσονος τόνου.
3. Ο ελάχιστος τόνος των ελλήνων θεωρητικών (παρότι διαφοροποιείται μεταξύ Χρυσάνθου-επιγόνων και Επιτροπής 1881) ισοδυναμεί με την πυθαγορική αποτομή των τούρκων.
4. Το πυθαγορικό λείμμα απαντάται είτε ως κοινό διάστημα τόσο στα ελληνικά όσο και στα τουρκικά γένη, είτε η χρήση του στα τουρκικά γένη είναι ισοδύναμη με την χρήση τριτημορίων και τεταρτημορίων του τόνου από τους έλληνες.
5. Τα ποικίλα διαστήματα τριημιτονίου των ελλήνων θεωρητικών ισοδυναμούν με το ένα και μόνον είδος τριημιτονίου που χρησιμοποιούν οι τούρκοι θεωρητικοί. Η ποικιλία των ελληνικών τριημιτόνων απαντάται ως ισοδύναμη ποικιλία τουρκικών κατά την μουσική πράξη.
6. Διαστήματα τα λίγο μεγαλύτερα του μείζονος τόνου των ελλήνων θεωρητικών που χρησιμοποιούνται για το εναρμόνιο γένος, ισοδυναμούν στην τουρκική θεωρία με τον μείζονα τόνο.

7. ΟΙ ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΤΩΝ ΘΕΩΡΗΤΙΚΩΝ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ ΤΟΥ 19^{ου} αι. ΓΙΑ ΤΗΝ ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ ΜΕΛΟΥΣ

7.1. Εισαγωγικά

Τόσο ο Χρυσάνθος στο Μέγα Θεωρητικόν, όσο και οι Φωκαεύς και Στέφανος Λαμπαδάριος στις Κρηπίδες τους, καθώς και ο Φιλοξένης και ο Αγαθοκλέους στα Θεωρητικά τους, αφιερώνουν άλλος περισσότερο, άλλος λιγότερο χώρο για να αναφερθούν ακροθιγώς στο εξωτερικό μέλος, στην θεωρία της μουσικής του Μακάμ. Η Επιτροπή του 1881 ελάχιστα αναφέρεται στα Μακάμια, περιοριζόμενη στα όσα εκθέτει περί χρωών. Το παρόν Κεφάλαιο, θα επιτρέψει αφενός να οργανωθούν και να εξεταστούν κριτικά οι πληροφορίες που κάθε συγγραφέας δίνει, αφετέρου να προλειανθεί το έδαφος ώστε να προχωρήσουμε στην κριτική μελέτη του ειδικού περί του ζητήματος έργου του Στεφάνου Δομεστίχου, την *ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΕΞΩΤΕΡΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ* και εν συνεχεία της *ΜΕΘΟΔΙΚΗΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΣ* του Παναγιώτου Κηλτζανίδου.

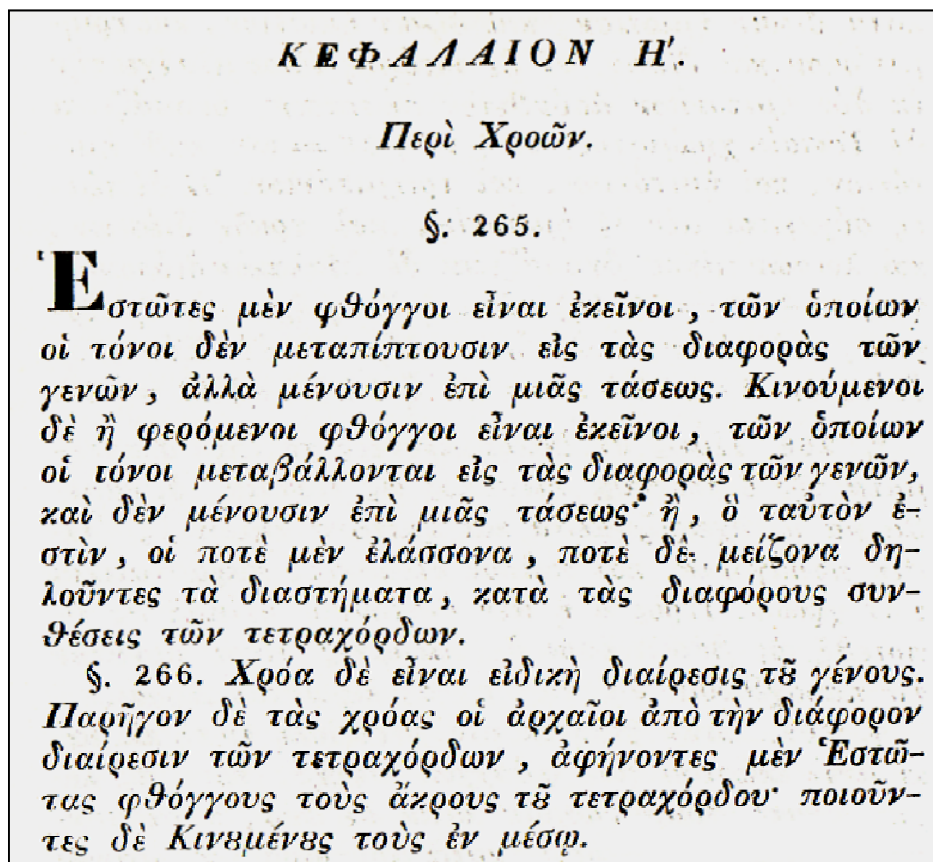
Εκείνο που πρέπει να υπενθυμίσω είναι η ιδιαίτερη προσοχή που θα πρέπει να δείχνουμε από εδώ και στο εξής στον λεπτό διαχωρισμό των εννοιών Μακάμι-Μέλος και μακάμι-φθόγγος, οποίος θα αποδίδεται δια του τρόπου γραφής. Ο όρος «μακάμ» όπως και ο όρος «ήχος» αντίστοιχα, έχουν διττή σημασία. Κατά την απλή και βασική σημασία τους σημαίνουν «φθόγγος», ενώ κατ' επέκτασιν σημαίνουν και «τρόπος κίνησης του μέλους», «μελωδική πορεία», «μελωδικό ίχνος», «μελωδικός πυρήνας», σημασία που ολοκληρώνεται με τα λεγόμενα «χαρακτηριστικά του ήχου», τα οποία είναι: το απήχημα, οι δεσπόζοντες φθόγγοι, οι τυπικές καταλήξεις, και τέλος η κλίμαξ ως απεικόνιση της βάσης (γένος και διαστήματα) πάνω στην οποία δομείται το μέλος του. Το Μακάμι-Μέλος θα γράφεται ως εκ τούτου με αρκτικό κεφαλαίο π.χ Διουγκιάχ, ενώ το μακάμι-φθόγγος όλο με πεζά, π.χ. διουγκιάχ.

Οι αναφορές των εν λόγω θεωρητικών συγγραφέων στις τρεις φθορές ζυγός-Μουσταάρ, σπάθη-Χισάρ και κλιτόν-Νισαμπούρ, έχουν ήδη εξεταστεί στο σχετικό κεφάλαιο και θα εντάσσονται μόνον στους πίνακες αυτού του κεφαλαίου.

7.2. Οι αναφορές του Χρυσάνθου στα Μακάμια

7.2.1. Γενικά περί Χροών

Ο Χρυσάνθος στο ΒΙΒΛΙΟΝ ΤΡΙΤΟΝ, κεφάλαιο Θ', "Πόσαι αι δυναταί χροαί", παρουσιάζει τον τρόπο κατασκευής κλιμάκων δια της αλλοιώσεως (βαρύνσεως, οξύνσεως) φθόγγου ή φθόγγων της διατονικής εκ του πα κλίμακας, όταν ο πα μένει ανέπαφος. Με παραπομπές σε υποσημειώσεις, συνδέει όλες τις κλίμακες των παραδειγμάτων του με τις "αραβοπερσικές" ονομασίες τους ως Μακάμια. Θα μελετήσουμε το κεφάλαιό του αυτό, αφού πρώτα δούμε όσα αναφέρει στο αμέσως προηγούμενο κεφάλαιο για τον όρο "χρόες".



ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ απόσπασμα από την σελίδα 117

Ο Χρυσάνθος κατ' αρχήν προσεγγίζει το θέμα γενικά. Θεωρεί ότι οι φθόγγοι των συστημάτων (τετράχορδα, πεντάχορδα, οκτάχορδα) διαιρούνται σε δύο κατηγορίες: τους εστώτες, δηλαδή τους αμετακίνητους, και τους κινούμενους. Οι κινούμενοι φθόγγοι ενός συστήματος μπορούν να οξυνθούν ή να βαρυνθούν, παράγοντας με αυτόν τον τρόπο νέα συστήματα. Τα νέα ως προς την δομή συστήματα που προκύπτουν έχουν μεταλλάξει και το γένος τους. Τα μεταλλαγμένα αυτά συστήματα ονομάζονται "χρόες".

Ο Χρυσάνθος στη συνέχεια αναφέρεται στον τρόπο παραγωγής των χροών από τους αρχαίους. Οι αρχαίοι έχοντας ως βασικό σύστημα το τετράχορδο, και θεωρώντας ως εσώτες τους ακραίους φθόγγους του τετράχορδου, δια της μεθόδου της μετακίνησης των ενδιάμεσων, παρήγαγαν τις δικές τους χρώες. Η αναφορά του Χρυσάνθου στους αρχαίους δεν γίνεται με στόχο την προσφορά μιας απλής πληροφορίας. Ο Χρυσάνθος στη συνέχεια εξηγεί ότι με μέθοδο παρόμοια με αυτήν των αρχαίων, μεταλλάσσοντας το οκτάχορδο της διατονικής κλίμακας παράγονται οι χρώες της δικής του εποχής: τα άκρα του οκταχόρδου παραμένουν αμετακίνητα, ενώ οι εσωτερικοί φθόγγοι οι οποίοι απέχουν όλοι μεταξύ τους κατά τονιαία διαστήματα (είτε μείζονος, είτε ελάσσονος, είτε ελάχιστου τόνου), επιδέχονται και βάρυνση και όξυνση.

§. 268. Ἡμεῖς δὲ ἐκλαμβάνοντες τὰ ἐπὶ διαστήματα τῆς διατονικῆς κλίμακος ὡς τονιαῖα, δυνάμεθα νὰ μεταχειριζώμεθα καὶ ἡμίτονα τῶν ἐξ. Ὅθεν παράγονται καὶ πολλὰ κλίμακες, παραστατικά τῶν χροῶν. Πρὸς δ' ἣ μὲν διατονικὴ κλίμαξ ἃς ὑποτεθῇ ὡς βάσις· ὅσαι δὲ κλίμακες εἶναι δυνατόν νὰ παραχθῶσιν ἀπ' αὐτὴν, ἃς λέγονται Χρόαι.

ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ απόσπασμα από την σελίδα 118

Η § 268 μας παρέχει δύο βασικές πληροφορίες:

α) Η πρόταση «εκλαμβάνοντες τα επτά διαστήματα της διατονικής κλίμακος ως τονιαία, δυνάμεθα να μεταχειριζώμεθα και ημίτονα τούτων ἐξ» υπονοεί ότι μεταξύ δύο διαδοχικών φθόγγων της διατονικής κλίμακας υπάρχει ένας φθόγγος σε απόσταση ημιτόνου από τους διατονικούς, όπου βεβαίως το ημίτονο σύμφωνα με την χρυσάνθεια άποψη δεν συνδέεται σημασιολογικά με την ακριβή διαίρεση στα δύο ενός τονιαίου διαστήματος, όπως αναλυτικά θα αναφερθούμε πιο κάτω.

β) Ότι ο σχηματισμός των κλιμάκων της εξωτερικής μουσικής, των χροών, γίνεται δια της μεταβολής ενός ή και ἐξ συνολικά φθόγγων του διατονικού οκταχόρδου, όλων δηλαδή των εσωτερικών. Όταν μόνο ένας φθόγγος της κλίμακας υφίσταται μεταβολή η ενέργεια ονομάζεται "συμμονασμός", όταν μεταλλάσσονται δύο "συνδυασμός", τρεις "συντριάσμός", τέσσερις "συντετρασμός", πέντε "συμπεντασμός" και ἐξ "συνεξασμός":

§. 269. "Όταν γίνηται μία μεταβολή ἐν τῇ κλίμα-
κι ἀντὶ ἐκάστου τῶν φθόγγων αὐτῆς, τότε ἅς λέ-
γεται κατὰ συμμονασμόν· ὅταν δὲ δύο, κατὰ συν-
διασμόν· ὅταν δὲ τρεῖς, κατὰ συντριάσμόν· ὅταν δὲ
τέσσαρες, κατὰ συντετρασμόν. ὅταν δὲ πέντε, κατὰ
συμπεντασμόν· καὶ ὅταν ἕξ, κατὰ συνεξασμόν.

ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ απόσπασμα από την σελίδα 118

Περί του σχηματισμού των χροών αναλυτικά θα μιλήσουμε στη συνέχεια, αφού προηγουμένως σταθούμε λίγο περισσότερο στην άποψη του Χρυσάνθου για την παραγωγή του φθογγικού υλικού της εξωτερικής μουσικής. Προεκτείνοντας τα της §268 μπορούμε να πούμε ότι το σύνολο του φθογγικού υλικού της εξωτερικής μουσικής απαρτίζεται από δύο υποσύνολα: α) τους διατονικούς φθόγγους του δις διαπασών, οι οποίοι βρίσκονται σε σχέση ισοδυναμίας της οκτάβας με τους φθόγγους της διατονικής δ'χορδου, και β) τους ενδιάμεσους φθόγγους των διατονικών, οι οποίοι αναφύονται από ένας μεταξύ δύο διαδοχικών διατονικών. Η άποψη αυτή του Χρυσάνθου ταυτίζεται με την άποψη του κατά έναν αιώνα προγενεστέρου του μουσικοδίκη Δημητρίου Καντεμήρι.

7.2.2. Η άποψη του Δημητρίου Καντεμήρι για τον σχηματισμό του φθογγικού υλικού του εξωτερικού μέλους.

Όπως διαπιστώνουμε μέσα από την δίτομη μελέτη του Owen Wright *Demetrius Cantemir*¹, και ο Δημήτριος Καντεμήρις (1673 – 1723), στο έργο του "Edvar", περιγράφει μια παρόμοια με τις απόψεις του Χρυσάνθου θεωρητική παράδοση. Συνοπτικά μπορούμε να αναφέρουμε ότι ο Καντεμήρις ταξινομεί το φθογγικό υλικό σε δύο βασικά υποσύνολα². Στο πρώτο από αυτά ανήκουν οι κύριοι φθόγγοι, οι διατονικοί. Ενδιαμέσως αυτών των διατονικών φθόγγων βρίσκονται οι φθόγγοι του δεύτερου υποσυνόλου, οι δευτερεύοντες, δηλαδή ανάμεσα σε δύο διατονικούς φθόγγους θέση έχει και ένας δευτερεύων φθόγγος.

¹ Owen Wright, *Demetrius Cantemir, The Collection of Notations* vol. 1, "Part 1, Text", vol. 2, "Commentary".

² Owen Wright, στο ίδιο, Vol. 2, 1.1.3 Pitch, σελ. 15 και εξής.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, οι κύριοι φθόγγοι π.χ. της οκτάβας $\bar{q}-\bar{q}'$ είναι 8 και ενδιαμέσως τους βρίσκονται 7 δευτερεύοντες φθόγγοι. Αναλυτικότερα:

1. Η συνολική έκταση του υλικού καταλαμβάνει δύο οκτάβες συν ένα μείζονα τόνο.
2. Το σύνολο αυτού του φθογγικού υλικού μπορεί να παραχθεί πάνω στην πρώτη (υψηλότερη) χορδή ενός ταμπούρ, το οποίο έχει 29 περδέδες (δεσμούς) στους οποίους προστίθεται και ο φθόγγος της ανοικτής χορδής, σύνολο δηλαδή 30 φθόγγοι. Από αυτούς τους φθόγγους οι 16 είναι κύριοι, και οι περδέδες που τους παράγουν μαζί με τον καβαλλάρη της ανοικτής χορδής (το υπαγώγιο του ζυγού) ονομάζονται κύριοι περδέδες (ταμάμ περδεσιλέρ). Ενδιαμέσως των δύο χαμηλότερων φθόγγων, δεν υπάρχει δευτερεύων, διότι δεν χρησιμεύει στον σχηματισμό των μελωδιών. Άρα μεταξύ του καβαλλάρη της ανοικτής χορδής που παράγει τον πρώτο κύριο φθόγγο και του περδέ που παράγει τον κατ' ύψος δεύτερο κύριο φθόγγο, δεν υπάρχει περδές. Οπότε, για τους δευτερεύοντες φθόγγους υπάρχουν αντιστοίχως συνολικά 14 και όχι 15 περδέδες, οι δευτερεύοντες (να ταμάμ περδεσιλέρ ή νιμ, εξελληνισμένο ως νύμι, πληθυντικός νύμια). Στους φθόγγους αυτούς προστίθεται ακόμα ένας, ο οποίος παράγεται από χαμηλότερη χορδή και το ύψος του είναι κατά έναν μείζονα τόνο χαμηλότερο από αυτόν της ανοικτής πρώτης χορδής. Οπότε οι φθόγγοι γίνονται συνολικά 31.
3. Ο Καντεμήρις δεν παραδίδει εξειδικευμένες πληροφορίες για τις διαστηματικές σχέσεις των φθόγγων. Οπότε, περί της θέσεως των φθόγγων οι όποιες γνώσεις μας είναι υποθετικές, προβολές αρχαιότερων γνώσεων, και γνώσεων από την παλαιότερη και νεώτερη παράδοση³.
4. Κάθε φθόγγος, και κατά συνέπεια και κάθε περδές ή ανοικτή χορδή που τον παράγει, έχει ένα όνομα στην αραβοπερσική. Κάθε ένα από αυτά τα ονόματα έχει και ένα σύμβολο, βασισμένο στο αρχικό αραβοπερσικό γράμμα του ονόματός του. Ωστόσο, ο Καντεμήρις παραδίδει για κάποιους δευτερεύοντες φθόγγους περισσότερες ονομασίες από τον συνολικό αριθμό των περδέδων που τους παράγουν, κατά βάση τρεις περισσότερες. Αυτό κατά τον Owen Wright οφείλεται, ενδεχομένως, στο ότι το ίδιο ύψος

³ Owen Wright, ό.π., Vol. 2, 1.3.3.1 Interval sizes, σελ. 17 και εξής.

εμπλεκόμενο σε διαφορετικό τροπικό περιβάλλον μετέρχεται άλλης ονομασίας, ακριβώς για να καταδειχθεί η διαφορετικού τύπου μελωδική του λειτουργία και ένταξη. Ωστόσο, αφήνει ανοικτό και το ενδεχόμενο επιλεκτικά μεταξύ κάποιων δύο κυρίων φθόγγων να υπάρχουν όχι ένας αλλά δύο δευτερεύοντες. Σε αυτήν την περίπτωση, ο χαμηλότερος από τους δύο αυτούς δευτερεύοντες εμπλέκεται σε διαφορετικές πάντα δομές (οι οποίες και παράγουν διαφορετικό μελωδικό περιβάλλον), ως διαδοχική ανώτερη βαθμίδα του χαμηλότερου κυρίου, ενώ ο υψηλότερος ως διαδοχική χαμηλότερη βαθμίδα του υψηλότερου κυρίου. Και παρότι, ο Owen Wright κατά την αναφορά του στο θεωρητικό μέρος της πραγματείας του Καντεμήρι φαίνεται να κλίνει προς την πρώτη άποψη, κατά τις μεταγραφές των μουσικών κειμένων του Καντεμήρι κλίνει προς την δεύτερη, επηρεαζόμενος και από την θεωρία αλλά και την πρακτική της νεώτερης τουρκικής μουσικής παράδοσης⁴. Για να αιτιολογήσει μάλιστα την απουσία ειδικού περδέ που θα αντιστοιχούσε στην κατονομασία τού πιθανώς δεύτερου ενδιάμεσου μεταξύ δύο κυρίων φθόγγου, υποθέτει ότι ο περδές αυτός παραλείπεται λόγω της εγγύτητας που θα είχε με τον ήδη υπάρχοντα, κάτι που θα δυσκόλευε ίσως τον εκτελεστή της εποχής⁵.

Τα παραπάνω αναπαριστώνται στον ακόλουθο Πίνακα 27, όπου τα ονόματα των κυρίων περδέδων, καθώς και τα μονογράμματά τους, έχουν αντιστοιχηθεί με τα ισοδύναμα χρυσάνθεια σύμβολα των διατονικών φθόγγων της εκκλησιαστικής μουσικής.

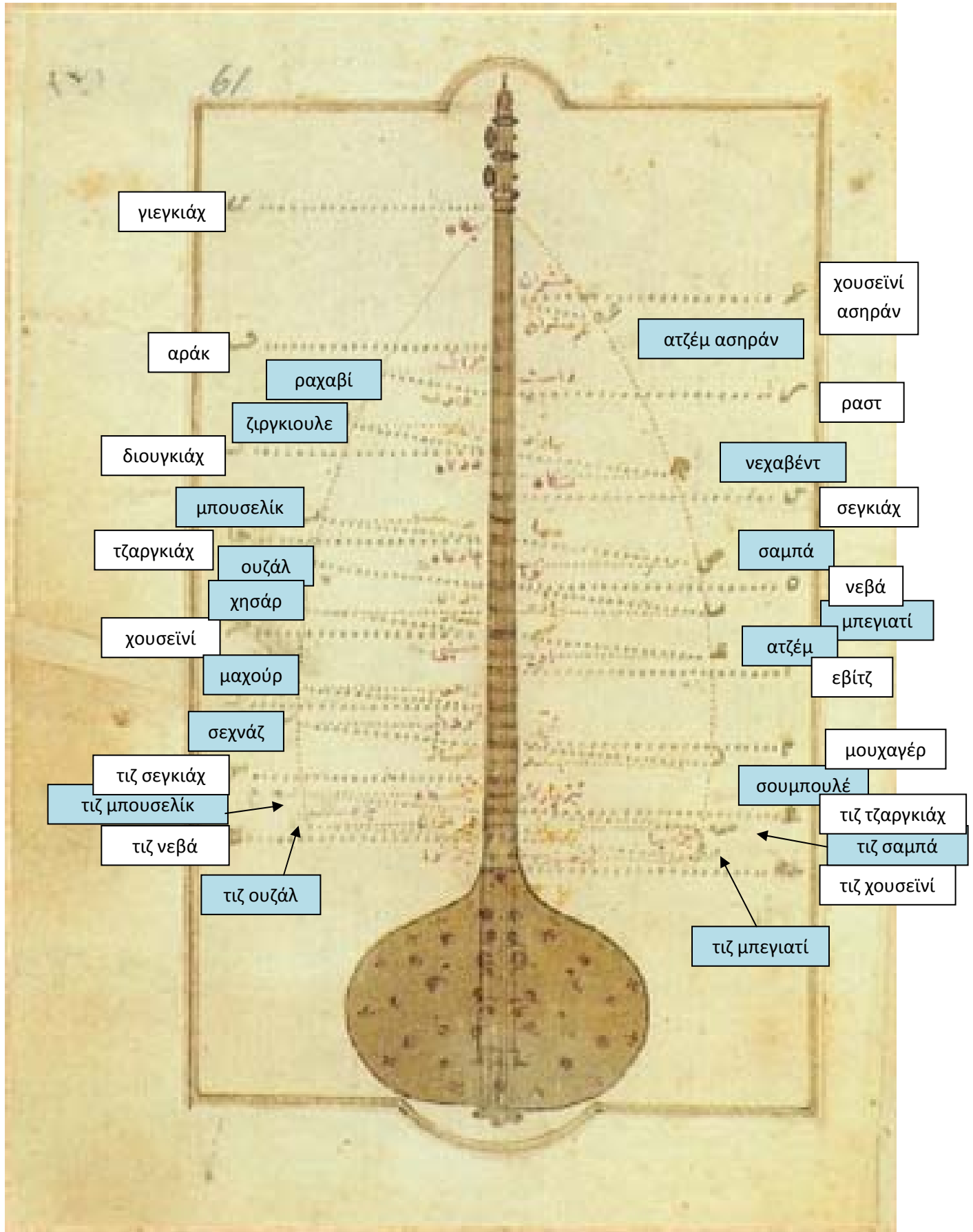
Στη συνέχεια παρατίθεται εικόνα από το χειρόγραφο του Καντεμήρι, όπου πάνω στην απεικόνιση ενός ταμπούρ έχει παραθέσει σχεδιάγραμμα με τους κύριους και τους δευτερεύοντες φθόγγους ονοματισμένους και αντιστοιχισμένους στους περδέδες του, καθώς επίσης έχει παραθέσει και τα μονογράμματα που τους συμβολίζουν. Στις ειδικές ετικέτες έχω αποδώσει τα ονόματα των φθόγγων στα ελληνικά. Οι λευκές αντιστοιχούν στους κύριους φθόγγους και οι γαλάζιες στους δευτερεύοντες.

⁴ Owen Wright, ό.π., Vol. 1, Introduction, σελ. xiv και εξής, «pitch».

⁵ Owen Wright, ό.π., Vol. 2, 1.3.3.1 Interval sizes, σελ. 19.

Πίνακας 27

μαρτυρικό	μονόγραμμα	αραβοπερσική ονομασία
𐭪	𐭪	νερμ τζαργκιάχ (εκτός πρώτης χορδής)
		δεν υπάρχει ενδιάμεσος χρηστικός φθόγγος
𐭫	𐭫	γιεγκιάχ (ανοικτή πρώτη χορδή)
		δεν υπάρχει ενδιάμεσος χρηστικός φθόγγος, ούτε περδές
𐭬	𐭬	χουσεϊνί ασηράν
	𐭬	ατζέμ ασηράν
𐭭	𐭭	αράκ
	𐭭	ραχαβί
𐭮	𐭮	ραστ
	𐭮	ζιργκιουλέ
𐭯	𐭯	διουγκιάχ
	𐭯	νεχαβέντ
𐭰	𐭰	σεγκιάχ
	𐭰	μπουσελίκ
𐭱	𐭱	τζαργκιάχ
	𐭱 / 𐭱	α) σαμπά ↑ β) ουζάλ ↓
𐭲	𐭲	νεβά
	𐭲 / 𐭲	α) μπεγιατί ↑ β) χησάρ ↓
𐭳	𐭳	χουσεϊνί
	𐭳	ατζέμ
𐭴	𐭴	εβίτζ
	𐭴	μαχούρ
𐭵	𐭵	γκερδανιέ
	𐭵	σεχνάζ
𐭶	𐭶	μουχαγέρ
	𐭶	σουμπουλέ
𐭷	𐭷	τιζ σεγκιάχ
	𐭷	τιζ μπουσελίκ
𐭸	𐭸	τιζ τζαργκιάχ
	𐭸 / 𐭸	α) τιζ σαμπά ↑ β) τιζ ουζάλ ↓
𐭹	𐭹	τιζ νεβά
	𐭹	τιζ μπεγιατί
𐭺	𐭺	τιζ χουσεϊνί



η σελίδα 61 του χειρογράφου του Καντεμήρι με δικές μου διευκρινιστικές ετικέτες

Ο Owen Wright, θέλοντας να προσεγγίσει το θέμα της θέσεως των περδεδών του φθογγικού υλικού, δηλ. το θέμα του τονικού ύψους των φθόγγων, ξεκινά από την αδιαμφισβήτητη βεβαιότητα ότι οι φθόγγοι του δις διαπασών διέπονται από σχέσεις τέλειας 8^{ης}. Υπ' αυτήν την έννοια σε σχέση τέλειας 8^{ης} βρίσκονται οι τριάδες φθόγγων:

- α) νερμ τζαργκιάχ – τζαργκιάχ – τιζ τζαργκιάχ
- β) γιεγκιάχ – νεβά – τιζ νεβά
- γ) [χουσεϊνί] ασηράν – χουσεϊνί – τιζ χουσεϊνί

Καθώς επίσης και τα ζεύγη: α) ατζέμ ασηράν – ατζέμ, β) αράκ – εβίτζ, γ) ραχαβί – μαχούρ, δ) ραστ – γκερδανιέ, ε) ζιργκιουλέ – σεχνάζ, στ) διουγκιάχ – μουχαγέρ, ζ) νεχαβέντ – σουμπουλέ, η) σεγκιάχ – τιζ σεγκιάχ, θ) μπουσελίκ – τιζ μπουσελίκ, ι) σεμπά – τιζ σεμπά, ια) ουζάλ – τιζ ουζάλ, ιβ) μπεγιατί – τιζ μπεγιατί.

Βέβαιες, επίσης θεωρούνται και οι εξής απλές σχέσεις, οι οποίες αναπαράγονται κατόπιν σε όλη την έκταση του δις διαπασών βάσει της ισοδυναμίας της 8^{ας} :

νερμ τζαργκιάχ – γιεγκιάχ = μείζων τόνος (8/9).

γιεγκιάχ – [χουσεϊνί] ασηράν = μείζων τόνος

γιεγκιάχ – ραστ = τέλεια τέταρτη (3/4)

[χουσεϊνί] ασηράν – διουγκιάχ = τέλεια τέταρτη

αράκ – σεγκιάχ = τέλεια τέταρτη

Σε σχέση τέλειας τέταρτης εικάζεται ότι βρίσκονται και τα ζεύγη νερμ τζαργκιάχ – ατζέμ ασηράν, ατζέμ ασηράν – νεχαβέντ. Άρα τα διαστήματα ατζέμ ασηράν – ραστ, και νεχαβέντ – τζαργκιάχ είναι μείζονες τόνοι, και αναπαράγονται οι σχέσεις αυτές στις οκτάβες τους.

Θέλοντας να προσδιορίσει την θέση των φθόγγων αράκ και σεγκιάχ επικαλείται την αρχαιότερη της σύγχρονης τουρκικής παράδοσης που τους θέλει να βρίσκονται περίπου κατά 6,5 ένατα του μείζονος τόνου υψηλότερα από τους φθόγγους χουσεϊνί ασηράν και διουγκιάχ αντιστοίχως, διάστημα αρκετά κοντινό με το ακουστικώς 3/4 του μείζονος της περσικής μουσικής το οποίο έως και τις μέρες μας διατηρείται εν χρήσει. Δεν μας δίνει όμως κάποια έκφραση του διαστήματος αυτού με

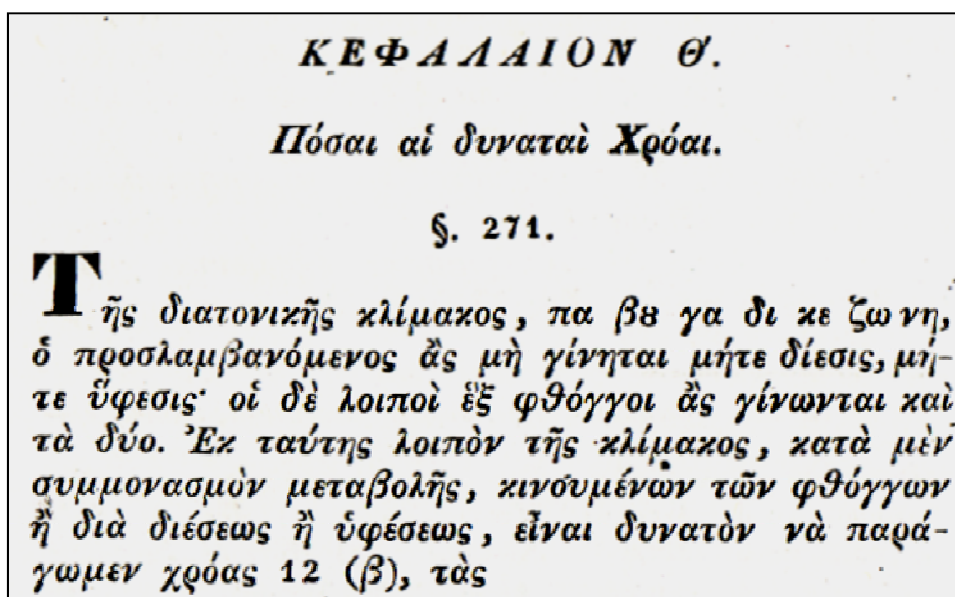
μαθηματικό λόγο. Οι σχέσεις αυτές αναπαράγονται και στις οκτάβες τους.

Αντιμετωπίζοντας την πιθανότητα μεταξύ τζαργκιάχ και νεβά οι φθόγγοι σεμπά και ουζάλ να μην είναι ισοϋψείς, κάτι που ενδέχεται και για τους μεταξύ νεβά και χουσεϊνί φθόγγους μπεγιατί και χησάρ, ο Owen Wright αναφέρεται στην σημερινή τουρκική θεωρία που θα ήθελε το τζαργκιάχ από το υπεράνω του σαμπά να απέχει κατά λείμμα (243/256), το σαμπά από το ουζάλ κατά κόμμα 524288/531441 και το ουζάλ από το νεβά κατά λείμμα. Αντίστοιχες θα είναι και οι σχέσεις νεβά – μπεγιατί – χησάρ – χουσεϊνί. Οπότε το σαμπά θα απέχει κατά μείζονα τόνο από το μπεγιατί και αντιστοίχως το ουζάλ από το χησάρ.

Τις προαναφερθείσες αμφίβολες σχέσεις θα προσεγγίσουμε εν συνεχεία υπό το φως όσων σχετικά μας παραδίδει ο Χρυσανθος.

7.2.3. Οι χρώες ως ζήτημα διαίρεσης των τριών χρυσάνθειων τόνων

Στο ΒΙΒΛΙΟ Γ', Κεφάλαιο Θ', *Πόσαι αι δυναταί χρώαι*, ο Χρυσανθος καταπιάνεται με το να εξηγήσει με βάση τη μαθηματική συνδυαστική, το πλήθος των χροών που παράγονται κατά συμμονασμόν, συνδυασμόν κλπ. Στο περιθώριο αυτού του κεφαλαίου, στις υποσημειώσεις, οι κλίμακες των παραδειγμάτων του συνδέονται με το όνομα κάποιων Μακαριμών. Παραθέτω τα σχετικά αποσπάσματα και τις σχετικές υποσημειώσεις:



πα ρ γα δι κε ζω νη (γ). πα ε γα δι κε ζω νη (δ).
πα ββ ρ δι κε ζω νη (ε). πα ββ δ δι κε ζω νη (ζ).
πα ββ γα ρ κε ζω νη (η). πα ββ γα δ κε ζω νη (θ).
πα ββ γα δι ρ ζω νη (ι). πα ββ γα δι δ ζω νη (κ).
πα ββ γα δι κε ρ νη (λ). πα ββ γα δι κε δ νη (μ).
πα ββ γα δι κε ζω ρ (ν). πα ββ γα δι κε ζω δ (ξ).

γ) Όταν αὕτη ἡ κλίμαξ παράγῃ μέλος, ὀνομάζεται μακάμ Κιουρδί. — δ) Αὕτη δέ, Μπουσσελίκ. — ε) Αὕτη δέ, Σαζγκιάρ. — ζ) Αὕτη δέ, Χιτζάζ. — η) Αὕτη δέ, Σεμπά. — θ) Αὕτη δέ, Χισάρ. — ι) Αὕτη δέ Χουζάμ. — κ) Αὕτη δέ, Έβιτζ. — λ) Αὕτη δέ, Ατζέμ. — μ) Αὕτη δέ, Μαχούρ. — ν) Αὕτη δέ, Ζαβίλ. — ξ) Αὕτη δέ, Σεχνάζ.

ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ αποσπάσματα από την σελίδα 119 και 120

§. 272. Κατὰ δὲ συνδυασμὸν μεταβολῆς ὅ ἐστι διὰ φθόγγων τῆς κλίμακος κινουμένων εἰς διέσιν καὶ ὑφεσιν, μετ' ἀλλήλων ἐκάστων, ἐκφύονται χροαὶ 60 (α) ἀπὸ τὰς ὁποίας ἰδοὺ ἐκτίθενται ὁκτώ.

πα ρ γα δι κε ζω ρ (β). πα δ γα δι κε ζω δ (γ).
πα ρ γα δι κε ρ νη (δ). πα ε γα δ κε ζω νη (ε).
πα ρ δ δι κε ζω νη (ζ). πα δ δ δι κε ζω νη (η).
πα ββ δ δι κε ζω δ (θ). πα ββ γα δ κε ρ νη (ι).

Παρομοίως δὲ παράγονται καὶ αἱ λοιπαὶ κλίμακες, ἕως τῶν ἐξήκοντα.

β) Αὕτη μὲν λέγεται Ζαβίλ κιουρδί. — γ) Αὕτη δέ Σεχνάζ μπουσσελίκ. — δ) Αὕτη δέ Ατζέμ άσιράν. Ταύτης παράδειγμα ἔχεις μίαν δοξολογίαν Χουρμουζίε διδασκάλε εἰς ἡχὸν βαρύν ρ νη πα ρ γα δι κε ρ. — ε) Χισάρ μπουσσελίκ. — ζ) Ἡ τῇ πλαγίου δωτέρου ἡχου κλίμαξ. — η) Νισαβεγκί. — θ) Σεχνάζ τέλειον. — ι) Αρεζμπάρ. Ἐδῶ δέ ἡ ζω ὑφεσις εἶναι ὁ βαρὺς ζω, ὃν δίδει ὁ τροχὸς ἐπὶ τὸ βαρὺν, ὥς τις εἶναι ἡμιτόνω βαρύτερος τῇ ζω, ὃν δίδει τὸ διαπυσσῶν. —

ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ αποσπάσματα από την σελίδα 120

§. 273. Κατὰ δὲ συντριάσμὸν ἐκφύονται χροαὶ 160 (κ) ἀπὸ τὰς ὁποίας ἰδοὺ ἐκτίθενται τέσσαρες.

πα δ δ δι κε ρ νη (α). πα ρ γα ρ κε ρ νη (β).
πα ββ δ δι κε ρ δ (γ). πα ββ ρ δι ρ ζω δ (δ).

Τοῦτον τὸν τρόπον παράγονται καὶ αἱ λοιπαὶ κατὰ συντριάσμὸν κλίμακες, ἕως τῶν 160.

α) Αὕτη λέγεται Νισσαμπούρ. — β) Συμπουλέ. — γ) Χουμαγιούν. — δ) Καρτζιγάρ.

ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ αποσπάσματα από την σελίδα 120 και 121

Θα μπορούσα να περιοριστώ στο να παραθέσω έναν συνοπτικό πίνακα όλων των ανωτέρω κλίμακων με τα αντίστοιχα ονόματα. Ωστόσο, χρειάζεται μια περαιτέρω διείσδυση στο κεφάλαιο αυτό του Χρυσάνθου.

Φαινομενικά οι κλίμακες που παρατίθενται ενδύονται την αχλή της αοριστίας, μιας και οι διέσεις και οι υφέσεις, που χρησιμοποιούνται για να συμβολίσουν την όξυνση ή την βάρυνση των κινητών φθόγγων, είναι οι λεγόμενες γενικές ή κατά τον Δ. Γιαννέλο αναλογικές (σε αντίθεση με τις προσδιοριστικές)⁶, οι οποίες δεν διαφωτίζουν επακριβώς για το μέγεθος της μετακίνησης των φθόγγων, άρα ούτε για το μέγεθος των διαστημάτων που η μετακίνηση αυτή γεννά. Η βολική εκδοχή να θεωρηθούν οι οξύσεις και οι βαρύνσεις ως ημίτονα των τριών διαφορετικών διατονικών τόνων κατά περίπτωση και μάλιστα κατά ένα τρόπο αφελή, δηλαδή ως ακριβή ημίτονα, (ημίτονο μείζονος 6, ημίτονο ελάσσονος 4,5, ημίτονο ελάχιστου 3,5), δεν εκπροσωπεί την θεωρητική σκέψη του Χρυσάνθου, έστω και αν περιορίσουμε τις μαθηματικές μας πράξεις στην απλή αριθμητική των ακεραίων εκπροσώπων των διατονικών διαστημάτων. Ο όρος ημίτονον, όπως άλλωστε και ο Χρυσάνθος λέει στο κεφάλαιό του *Περί Ημιτόνων*, ίσως μόνον στον μείζονα τόνο μπορεί να έχει κυριολεκτική εφαρμογή: $6+6=12$, (Μ.Θ. σελ.100). Για τον ελάσσονα και τον ελάχιστο δεν μπορεί να ισχύσει παρά μόνο άνιση διαίρεσή τους στα δύο, $4+5$ ή $5+4$ και καλύτερα $3+6$ ή $6+3$, ενώ για τον ελάσσονα, $3+4$ ή $4+3$, διότι ο Χρυσάνθος μεταχειρίζεται απαράβατα, μόνον ακεραίους εκπροσώπους των διαστημάτων. Ιδού και οι σχετικές περικοπές από το Μέγα Θεωρητικόν:

ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ, ΒΙΒΛΙΟΝ Γ', ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Β'

Περὶ Ἡμιτόνων.

§. 229.

Τόνοι ὠνομάσθησαν τὰ ἐπὶ διαστήματα τῆς διατονικῆς κλίμακος πα βε γα δι κε ζω νη Πα. Ὅταν δὲ χωρισθῇ ἐν ἀπὸ αὐτὰ δίχα μὲν, ὅχι ὅμως καὶ κατὰ μέσον ἀκριβῶς, καὶ ληφθῇ τὸ ἐν ἀπὸ τὰ δύο διαστήματα, τὸ τοιοῦτον διάστημα ὀνομάζεται Ἡμίτονον (α).

ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ απόσπασμα από την σελίδα 100

⁶ βλ. ΓΙΑΝΝΕΛΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ, "Τα έντυπα θεωρητικά...", σελ. 176-180.

και η σχετική υποσημείωση:

α) Τὸ Ἡμίτονον δὲν ἐννοεῖ τὸν τόνον διηρημένον ἀκριβῶς εἰς δύο, ὡς τὰ δώδεκα εἰς ἕξ καὶ ἕξ, ἀλλ' ἀορίστως ἤγουν τὰ δώδεκα εἰς ὀκτώ καὶ τέσσαρα, ἢ εἰς ἐννέα καὶ τρία, καὶ τὰ λοιπά. Διότι ὁ γὰρ δι τόνος διαιρεῖται εἰς δύο διαστήματα, ἀπὸ τὰ ὅποια τὸ μὲν ἀπὸ τοῦ ὀξέος ἐπὶ τὸ βαρὺ εἶναι τριτημόριον· τὸ δὲ ἀπὸ τοῦ βαρέος ἐπὶ τὸ ὀξὺ, εἶναι δύο τριτημόρια, καὶ τὰ λοιπά. Εἶναι ἔτι δυνατόν νὰ διαιρεθῇ καὶ ἄλλῶς· τὸ ἡμίτονον ὅμως τοῦ βοῦ γι τὸνα καὶ τοῦ ζῶ νη, εἶναι τὸ μικρότατον, καὶ δὲν δέχεται διαφορετικὴν διαίρεσιν· διότι λογίζεται ὡς τεταρτημόριον τοῦ μεγέθους τόνου ἤγουν ὡς 3:12.

ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ απόσπασμα από την σελίδα 100

Ακολουθούν δύο παράγραφοι περισσότερο διευκρινιστικές, καθώς και μία υποσημείωση:

§. Λέει λοιπὸν ποιῶ, ἐὰν φέρ' εἰπεῖν καταβαίνων ἀπὸ τῆ κε, ἀφήσω τὸ τονιαῖον διάστημα τῆ δι, καὶ λάβω ἢ ἐν τριτημόριον, ἢ δύο τριτημόρια αὐτῆ τῆ τόνου· ἢ ἐν τεταρτημόριον, ἢ δύο, ἢ τρία· οὕτω ποιῶ διέσεις καὶ ὅλα τὰ ἄλλα διαστήματα τῆς διατονικῆς κλίμακος. Συνάμεθα δὲ θεωρεῖν αὐτὰ μόνον ἐπὶ χορδῆς (α).

§. 232. Ὑφῆσιν δὲ ποιῶ, ἐὰν καταβαίνων ἀπὸ τῆ κε ἀφήσω τὸ τονιαῖον διάστημα τοῦ δι, καὶ ἀφ' οὗ προσθέσω εἰς αὐτὸ ἐν τριτημόριον, ἢ δύο τριτημόρια, ἢ ἐν τεταρτημόριον, ἢ δύο, ἢ τρία, λάβω τὸ ἔτι σύνθετον διάστημα, καὶ προσφέρω ἐκεῖ τὸν δι· ἔτι ποιῶ ὑφέσεις καὶ ὅλα τὰ ἄλλα διαστήματα τῆς διατονικῆς κλίμακος.

α) Τὰ σημεῖα ζ ρ λαμβάνονται ἀορίστως εἰς τὰ διαστήματα ἅτινα εἶναι μεγαλύτερα ἢ μικρότερα ἀπὸ τὸν τόνον· ὅταν ὅμως ζητῇται ἀκριβῆς ἔρευνα εἰς αὐτὰ, οὕτω σημεινόνσιν ἐν ἀναβάσει.

Πλεονεξία μὲν	Μειονεξία δὲ
τὸ μὲν ζ ἐνὸς τεταρτημορίου $\frac{1}{4}$	τὸ μὲν ρ ἐνὸς τεταρτημορίου $\frac{1}{4}$
τὸ δὲ ζ δύο τεταρτημορίων $\frac{2}{4}$	τὸ δὲ ρ δύο τεταρτημορίων $\frac{2}{4}$
τὸ δὲ ζ τριῶν τεταρτημορ. $\frac{3}{4}$	τὸ δὲ ρ τριῶν τεταρτημορ. $\frac{3}{4}$
τὸ δὲ ρ ἐνὸς τριτημορίου $\frac{1}{3}$	τὸ δὲ ρ ἐνὸς τριτημορίου $\frac{1}{3}$
τὸ δὲ ρ δύο τριτημορίων $\frac{2}{3}$	τὸ δὲ ρ δύο τριτημορίων $\frac{2}{3}$

ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ αποσπάσματα από τη σελίδα 101

Ο Χρύσανθος με σαφή τρόπο μας λέει ότι οι διέσεις και οι υφέσεις μεγεθύνουν και ελαττώνουν αντιστοίχως τα 3 τονιαία διαστήματα

μείζονος, ελάσσονος και ελαχίστου, κατά πολλαπλάσια τριτημορίων ή τεταρτημορίων. Μπορούμε λοιπόν να έχουμε διέσεις ή υφέσεις, εκπεφρασμένες σε χρυσάνθειες γραμμές: α) με βάση το τεταρτημόριο 3, 6 και 9 γραμμών και β) με βάση το τριτημόριο 4 και 8 γραμμών. Επίσης, με τα όσα επιτάσσει διά της υποσημειώσεως του στην σελίδα 100, κάθε τονιαίο διάστημα πρέπει να διαιρείται υποχρεωτικά σε άνισα μέρη. Οπότε κατ' αυτήν την λογική προκύπτουν οι εξής διαιρέσεις των τριών τόνων:

Πίνακας 28

διαίρεση των τόνων με βάση το τεταρτημόριο (3 γραμμών)	
μείζων	3+9 ή 9+3
ελάσσων	3+6 ή 6+3
γ) ελάχιστος	3+4 ή 4+3
διαίρεση των τόνων με βάση το τριτημόριο (4 γραμμών)	
δ) μείζων	4+8 ή 8+4
ε) ελάσσων	4+5 ή 5+4
στ) ελάχιστος	4+3 ή 3+4

Παρατηρούμε ότι ο ελάχιστος έχει ουσιαστικά πανομοιότυπους τρόπους διαίρεσης είτε διαιρεθεί με βάση το τεταρτημόριο, είτε το τριτημόριο.

Έχω ήδη εξετάσει τα προβλήματα που απορρέουν από την με ακεραίους απόδοση των διαστημάτων από τον Χρυσάνθο. Σύμφωνα με τα εξαχθέντα συμπεράσματα αποδίδω με λόγους τις παραπάνω διαιρέσεις των τριών τόνων:

Ο μείζων τόνος διαιρούμενος με βάση το τεταρτημόριο διαμοιράζεται σε ελάσσονα $11/12$ και τεταρτημόριο $32/33$, δηλαδή: $\frac{8}{9} = \frac{11}{12} * \frac{32}{33}$ και αντιστρόφως. Διαιρούμενος με βάση το τριτημόριο 4, αν ο 4 θεωρηθεί ότι εκπροσωπεί το $24/25$ (την δίεση της Επιτροπής 1881) η διαίρεση θα είναι $\frac{8}{9} = \frac{24}{25} * \frac{25}{27}$ και αντιστρόφως. Αν ο 4 θεωρηθεί ως εκπρόσωπος του πυθαγορικού λείμματος $243/256$ τότε η διαίρεση θα είναι κατά λείμμα και αποτομή, όπως διαιρείται και κατά τον Rauf Yekta και τους νεώτερους τούρκους θεωρητικούς: $\frac{8}{9} = \frac{243}{256} * \frac{2048}{2187}$ και αντιστρόφως. Αντιστοίχως, ο ελάσσων $11/12$ διαιρείται κατά τεταρτημόριο $32/33$ και ημίτονο $121/128$ και αντιστρόφως, καθώς και είτε κατά τριτημόριο (δίεση) $24/25$ και υπόλοιπο $275/288$ και αντιστρόφως, είτε κατά λείμμα $243/256$ και υπόλοιπο $704/729$ και αντιστρόφως⁷. Ενώ από τον ελάχιστο $81/88$ αν αφαιρεθεί το

⁷ Εδώ υπενθυμίζουμε ότι ο λόγος $704/729$ έχει απαντηθεί στην δομή του ζυγού-μουσταχάρ του Στεφάνου και του Φωκαέως, κατά μέγιστη προσέγγιση αντιστοιχεί σε 60

τεταρτημόριο 32/33 απομένει λείμμα 243/256. Οπότε ο αποκλειστικός αυτός τρόπος διαίρεσης του ελαχίστου κατά τεταρτημόριο και λείμμα μας υποχρεώνει να αποδεχτούμε στις διαιρέσεις και των υπολοίπων διαστημάτων το λείμμα ως δια λόγου απόδοση του ακεραίου 4 και να αποκλείσουμε τον λόγο 24/25, χάριν ομοιογενείας. Συνοπτικά αναπαριστώ τις διαιρέσεις των τριών τόνων με ακουστικές αναλογίες μεγεθών, όπου το cent έχει αντιστοιχηθεί με 0,08 mm:

Πίνακας 29

μείζων τόνος (12) 8/9 204 cents			
ελάσσων τόνος (9) 11/12 151 c.			4μόριο (3) 32/33 53 c.
4μόριο (3) 32/33 53 c.	ελάσσων τόνος (9) 11/12 151 c.		
λείμμα (4) 243/256 90 c.		αποτομή (8) 2048/2187 114 c.	
αποτομή (8) 2048/2187 114 c.		λείμμα (4) 243/256 90 c.	
ελάσσων τόνος (9) 11/12 151 c.			
ημίτονο (6) 121/128 98 c (97c)		4μόριο (3) 32/33 53 c.	
4μόριο (3) 32/33 53 c.	ημίτονο (6) 121/128 98 c (97c)		
λείμμα (4) 243/256 90 c.		(5) 704/729 61 c. (60 c.)	
(5) 704/729 61 c. (60 c.)	λείμμα (4) 243/256 90 c.		
ελάχιστος τόνος (7) 81/88 143 c.			
4μόριο (3) 32/33 53 c.	λείμμα (4) 243/256 90 c.		
λείμμα (4) 243/256 90 c.		4μόριο (3) 32/33 53 c.	

Ως εκ τούτων, καθίσταται υποχρεωτική η προσπάθεια διασαφήνισης του τι επακριβώς υπονοούν οι υφέσεις και οι διέσεις των παραδειγμάτων που παραθέτει ο Χρυσάνθος στο κεφάλαιο *Πόσαι αι δυναταί χροαί και πώς θα εκληφθούν*. Γί' αυτόν τον σκοπό θα εξετάσω κάθε κλίμακα μεμονωμένα. Θα βασιστώ δε, σε όσα μέχρι τώρα έχουν ειπωθεί και ευρεθεί για τους μαθηματικούς λόγους που εκπροσωπούν οι ακέραιοι οι οποίοι αποδίδουν τα διάφορα μεγέθη των διαστημάτων, σύμφωνα με τις απόψεις του Χρυσάνθου. Επίσης θα αξιοποιήσω και όσα έχουν σχετικά βρεθεί από την διερεύνηση των τριών φθορών μουσταάρ, χισάρ και νισσαμπούρ, κατά Χρυσάνθο πάντα.

Θα πρέπει να ληφθεί επίσης υπ' όψιν ότι από τη στιγμή που βρισκόμαστε στο κεφάλαιο *Περί Χρωών*, είμαστε εγγύτερα στη θεωρία του Μακάμ, και μοιραία εντός των ορίων της οργανικής μουσικής, η οποία δεν έχει την ευελιξία της καθαρής φωνητικής που έχει τη δυνατότητα να μετέρχεται

cents, αλλά εδώ για λόγους ομαλοποίησης θα λογιστεί ως 61 cents. Όπως επίσης, ο λόγος 121/128 που αντιστοιχεί κατά μέγιστη προσέγγιση στα 97 cents εδώ θα λογιστεί ως 98.

πλήθος βηματικών διαστημάτων. Στην οργανική μουσική η θεωρία θεμελιώνεται έτσι ώστε να υπηρετεί την οργανοχρησία. Βασική μέριμνα λοιπόν είναι το να οικονομείται το πλήθος των μελικών φθόγγων, άρα και των δεσμών (περδέδων) στα όργανα. Πιο απλά, θα μπορούσαμε να πούμε, ότι αναζητείται μια θεωρία διαστημάτων που, από τη μια μεριά να μην αμελεί την αναγκαιότητα να έχουμε π.χ. τα απαιτούμενα βου ώστε να αποδοθεί η ποικιλία γενών και κλιμάκων, από την άλλη πλευρά να περιορίζεται στα απολύτως απαραίτητα, ώστε να μην γεμίζει η πανδουρίδα με δεσμούς και γίνεται δύσχρηστη. Αυτό για να επιτευχθεί χρειάζεται πράγματι πνεύμα οικονομίας, το οποίο θα προκύψει, αν περιορίσουμε, κατά το δυνατόν, τους φθόγγους που επέχουν θέση διέσεως ή υφέσεως (σουμπέδες), και παραλλήλως, χάριν της αρμονικότητας, φροντίσουμε το θεωρητικό σύστημα μας να βασίζεται σε κατά το δυνατόν λιγότερα και απλούστερα διαστήματα. Δεδομένου μάλιστα του τρόπου χορδίσματος της πανδουρίδας κατά τον Χρυσάνθο, 1^η χορδή Δ^1 , 2^η χορδή Ψ^2 και 3^η χορδή Π^3 , (Μ.Θ. σελ. 194 § 436), θα πρέπει να επιζητείται το εξής: η θέση κάθε περδέ να εξοικονομεί σ' αυτόν την εκτέλεση τριών φθόγγων του συστήματος – έναν σε κάθε χορδή. Κι αυτό επιτυγχάνεται με το να προτιμάται ο καθορισμός του ύψους ενός φθόγγου να γίνεται έτσι ώστε να αναδεικνύει σχέσεις τέλειας 4^{ης} με έναν χαμηλότερό του και έναν ψηλότερό του, καθώς αντίστοιχα και σχέσεις τόνου. Αυτό θα επιτρέπει μια ομαλή ροή στις δαχτυλοθεσίες, εξοικονομώντας παράλληλα μετακινήσεις πάνω στον βραχίονα του οργάνου. Εννοείται, βεβαίως, ότι ένα τέτοιου είδους πνεύμα οικονομίας δεν πρέπει να προσβάλλει την απαιτούμενη από την πράξη ποικιλία των φθόγγων και κατ' επέκτασιν τις θεωρητικές επιταγές. Πάντως, αξίζει να παρατηρήσουμε ότι ο Χρυσάνθος παρουσιάζοντας τις κλίμακες των χρωών, δεν μετέρχεται διαγραμμάτων, ακριβώς για να μην θίξει ζητήματα ποικιλίας διαστημάτων που έθιξε κατά την διαπραγμάτευση της καθαρής φωνητικής μουσικής που είναι η εκκλησιαστική. Η διερεύνηση της δομής των χρωών και των υψών που αυτές γεννούν είναι ένα ζήτημα ίδιας βάσης με την αναζήτηση μιας λογικής θέσης των περδέδων που παράγουν το φθογγικό υλικό στο ταμπούρ

7.2.4. Διερεύνηση της θέσης των περδέδων στο ταμπούρ

Γνωρίζοντας την δομή της διατονικής δις διαπασών κλίμακας καθώς και το χόρδισμα των ανοιχτών χορδών που μας παραδίδει ο Χρυσάνθος,

μπορούμε να έχουμε τις ακριβείς θέσεις των κύριων φθόγγων σε ένα ταμπούρ, δηλαδή τις θέσεις των ταμάμ περδεσιλέρ, με βάση τα διαστήματα των τριών χρυσάνθειων τόνων και το βασικό διαστήμα της τέλειας 8^{ης}.

Ο ναγμέρ τζαργκιάχ παράγεται από την ανοικτή δεύτερη χορδή, ενώ ο γιεγκιάχ από την ανοικτή πρώτη. Με βάση την πρώτη χορδή μπορούμε να δέσουμε τους υπόλοιπους περδέδες των κύριων φθόγγων. Εφόσον ο γιεγκιάχ παράγεται από το όλον της πρώτης χορδής (1/1), ο χουσεϊνί ασηράν θα πρέπει να δεθεί στα 8/9 από το υπαγώγιο της σκάφης, ο αράκ στα 11/12 του μήκους από το υπαγώγιο της σκάφης ως το χουσεϊνί ασηράν κοκ. Στον παρακάτω πίνακα παρατίθενται οι θέσεις των περδέδων των κυρίων ήχων πάνω στην πρώτη χορδή μετρούμενα από το υπαγώγιο της σκάφης, καθώς και δι' αναστροφής του λόγου που αντιστοιχεί στο μήκος της χορδής που τα παράγει αναπαριστώνται τα ύψη τους.

Πίνακας 30

μαρτυρικό	περδές	λόγος μήκους	λόγος ύψους	
	γιεγκιάχ	1/1	1/1	
	χουσεϊνί ασηράν	8/9	9/8	μειζών
	αράκ	$8/9 * 11/12 = \mathbf{22/27}$	27/22	ελάσσων
	ράστ	$22/27 * 81/88 = \mathbf{3/4}$	4/3	ελάχιστος
	διουγκιάχ	$3/4 * 8/9 = \mathbf{2/3}$	3/2	μειζών
	σεγκιάχ	$2/3 * 11/12 = \mathbf{11/18}$	18/11	ελάσσων
	τζαργκιάχ	$11/18 * 81/88 = \mathbf{9/16}$	16/9	ελάχιστος
	νεβά	$9/16 * 8/9 = \mathbf{1/2}$	2/1	μειζών
	χουσεϊνί	$8/9 * 1/2 = \mathbf{4/9}$	9/4	μειζών
	εβίτζ	$22/27 * 1/2 = \mathbf{11/27}$	27/11	ελάσσων
	γκερδανιέ	$3/4 * 1/2 = \mathbf{3/8}$	8/3	ελάχιστος
	μουχαγέρ	$2/3 * 1/2 = \mathbf{1/3}$	3/1	μειζών
	τιζ σεγκιάχ	$11/18 * 1/2 = \mathbf{11/36}$	36/11	ελάσσων
	τιζ τζαργκιάχ	$9/16 * 1/2 = \mathbf{9/32}$	32/9	ελάχιστος
	τιζ νεβά	$1/2 * 1/2 = \mathbf{1/4}$	4/1	μειζών
	τιζ χουσεϊνί	$4/9 * 1/2 = \mathbf{2/9}$	9/2	μειζών

Ο Χρυσάνθος, όπως και ο Καντεμήρις, μας πληροφορεί ότι μεταξύ αυτών των κύριων περδέδων αναφύονται οι δευτερεύοντες περδέδες που παράγουν τα ύψη των δευτερευόντων φθόγγων. Δεδομένης της δομής του ταμπούρ και του χορδίσματος των υπολοίπων δύο χορδών, οι περδέδες

που ήδη θέσαμε και παράγουν στην πρώτη χορδή τους κύριους φθόγγους, με βάση τα μεταξύ τους διαστήματα θα παράγουν αντίστοιχης απόστασης φθόγγους στις άλλες δύο χορδές. Στην δεύτερη χορδή που ανοιχτή μάς δίνει τον ναγμέρ τζαργκιάχ, λόγω του ότι είναι συντονισμένη κατά ένα τόνο κάτω από την πρώτη, κάθε περδές της θα παράγει φθόγγο κατά ένα τόνο χαμηλότερο από τον αντίστοιχο που παράγεται στην πρώτη χορδή, ενώ στην τρίτη χορδή, που θα ονομάζαμε νερμ διουγκιάχ, οι αντίστοιχοι φθόγγοι θα ηχούν κατά μία τέλεια 4^η χαμηλότερα από αυτούς της πρώτης. Για να υπολογίσουμε τα ύψη που γεννούν οι περδέδες στην 2^η χορδή θα διαιρούμε τα ύψη της πρώτης με τον μείζονα τόνο (9/8) και αντιστοίχως για τα ύψη της 4^{ης} χορδής θα διαιρούμε τα αντιστοίχων περδέδων της 1^{ης} με την τέλεια 4^η (4/3). Ας δούμε λοιπόν τα ύψη που παράγουν οι περδέδες των κυρίων φθόγγων σε όλες τις χορδές, σημειώνοντας αριστερά τους τα γνωστά ονόματα των κυρίων φθόγγων, όπου αυτά αντιστοιχούν:

Πίνακας 31

3 ^η χορδή		2 ^η χορδή		1 ^η χορδή		
νερμ διουγκιάχ	3/4	νερμ τζαργκιάχ	8/9	γιεγκιάχ	1/1	μείζων
	27/32	γιεγκιάχ	1/1	χουσεϊνί ασηράν	9/8	ελάσσων
	81/88		12/11	αράκ	27/22	ελάχιστος
γιεγκιάχ	1/1		32/27	ράστ	4/3	μείζων
χουσεϊνί ασηράν	9/8	ράστ	4/3	διουγκιάχ	3/2	ελάσσων
αράκ	27/22		16/11	σεγκιάχ	18/11	ελάχιστος
ράστ	4/3		128/81	τζαργκιάχ	16/9	μείζων
διουγκιάχ	3/2	τζαργκιάχ	16/9	νεβά	2/1	μείζων
	27/16	νεβά	2/1	χουσεϊνί	9/4	ελάσσων
	81/44		24/11	εβίτζ	27/11	ελάχιστος
νεβά	2/1		64/27	γκερδανιέ	8/3	μείζων
χουσεϊνί	9/4	γκερδανιέ	8/3	μουχαγέρ	3/1	ελάσσων
εβίτζ	27/11		32/11	τιζ σεγκιάχ	36/11	ελάχιστος
γκερδανιέ	8/3		256/81	τιζ τζαργκιάχ	32/9	μείζων
μουχαγέρ	3/1	τιζ τζαργκιάχ	32/9	τιζ νεβά	4/1	μείζων
	27/8	τιζ νεβά	4/1	τιζ χουσεϊνί	9/2	μείζων

Παρατηρούμε ότι τόσο στην 2^η όσο και στην 3^η χορδή σε συγκεκριμένους περδέδες λαμβάνουμε ύψη κύριων φθόγγων, βάσει τις σχέσης που οι ανοιχτές χορδές έχουν μεταξύ τους, ενώ σε κάποιους άλλους λαμβάνουμε ύψη τα οποία δεν απαντούμε στην πρώτη χορδή. Αυτά τα ύψη, είναι

αυτονόητο ότι βρίσκονται μεταξύ υψών των κυρίων φθόγγων. Αν λάβουμε υπ' όψιν μας ότι τόσο ο Χρύσανθος, όσο και ο Καντεμήρις τοποθετούν έναν δευτερεύοντα περδέ μεταξύ δύο κυρίων, θα διερευνήσουμε την δυνατότητα, τα νέα ύψη που απαντήσαμε να παράγονται στις χορδές 2^η και 3^η από κύριους τους περδέδες, να είναι τα δευτερεύοντα ύψη τα μεταξύ των κυρίων, οπότε δι' αντιστροφής του λόγου τους θα έχουμε και την θέση των δευτερευόντων περδέδων, οι οποίοι θα παράγουν αυτά τα ύψη στην πρώτη χορδή. Αυτό θα πρέπει να ικανοποιεί και την συνθήκη διαίρεσης των τριών τόνων όπως περιγράφεται συνοπτικά στον Πίνακα 29, (βλ. ΔΔ σελ. 219). Γι' αυτό το σκοπό θα ταξινομήσω όλα τα ύψη του πίνακα 31 από το γιεγκιάχ έως το τιζ χουσεϊνί, αριθμώντας παράλληλα και τους περδέδες που θα τα παράγουν πάνω στην 1^η χορδή και θα εξετάσω τις διαστηματικές σχέσεις των διαδοχικών υψών, ώστε να καταφανεί αν η διαίρεση των τονιαίων διαστημάτων που χωρίζουν τους κύριους φθόγγους είναι ικανοποιητική:

Πίνακας 32

0	γιεγκιάχ	1/1	13	νεβά	2/1	
<>		<12/11>	14	χησάρ/μπεγιατί	24/11	ελάσσων 12/11
1	χουσεϊνί ασηράν	9/8	15	χουσεϊνί	9/4	4μόριο 33/32
2	ατζέμ ασηράν	32/27	16	ατζέμ	64/27	λείμμα 256/243
3	αράκ	27/22	17	εβίτζ	27/11	704/729
4	ραχαβί	[11/9]	18	μαχούρ	[22/9]	4μόριο 33/32
5	ραστ	4/3	19	γκερδανιέ	8/3	λείμμα 256/243
6	ζιργκιουλέ	16/11	20	σεχνάζ	32/11	ελάσσων 12/11
7	διουγκιάχ	3/2	21	μουχαγέρ	3/1	4μόριο 33/32
8	νεχαβέντ	128/81	22	σουμπουλέ	256/81	λείμμα 256/243
9	σεγκιάχ	18/11	23	τιζ σεγκιάχ	36/11	704/729
10	μπουσελίκ	27/16	24	τιζ μπουσελίκ	(27/8)	4μόριο 33/32
11	τζαργκιάχ	16/9	25	τιζ τζαργκιάχ	32/9	λείμμα 256/243
12	σεμπά / ουζάλ	81/44	26	τιζ σεμπά / ουζάλ	(81/22)	704/729
13	νεβά	2/1	27	τιζ νεβά	4/1	ελάχιστος 81/88
			28	τιζ μπεγιατί	(48/11)	ελάσσων 12/11
			29	τιζ χουσεϊνί	9/2	4μόριο 33/32

Η αρίθμηση των υψών, στον Πίνακα 32, ξεκινάει από το 0 λόγω του ότι το γιεγκιάχ παράγεται από την ανοικτή χορδή. Τα ύψη του πίνακα που έχουν σχέση 8^{ας} βρίσκονται στην ίδια γραμμή. Μεταξύ γιεγκιάχ και

χουσεϊνί ασηράν δεν υπάρχει χρηστικός φθόγγος, όπως ορίζει ο Καντεμήρις, και δεν δένεται περδές. Τα ύψη του 4^{ου} και του 18^{ου} περδέ δεν τα συναντάμε στον πίνακα 31, διότι δεν παράγονται σε καμία από τις χορδές διά μόνων των περδέδων των κυρίων φθόγγων. Τα υπολογίζω όμως μεταφέροντας τις σχέσεις των περδέδων 10, 11 και 12 στις σχέσεις των περδέδων 4, 5 και 6, εφόσον οι περδέδες 10 και 12, όπως και οι 4 και 6 ορίζουν διάστημα ελαχίστου τόνου.

0	νερι διουγκιάχ	νερι τζαργκιάχ	γιεγκιάχ	
1	εκτός χρήσης	γιεγκιάχ	χουσεϊνί ασηράν	ΜΕΙΖΟΝ 8/9 204 (cents)
2			ατζέμ ασηράν	
3	εκτός χρήσης	εκτός χρήσης	αράκ	ΕΛΑΣΣΩΝ 11/12 151
4				
5	γιεγκιάχ	ατζέμ ασηράν	ραστ	ΕΛΑΧΙΣΤΟΣ 81/88 143
6			ζιργκιουλέ	
7	χουσεϊνί ασηράν	ραστ	διουγκιάχ	ΜΕΙΖΟΝ 8/9 204
8			νεχαβέντ	
9	αράκ	ζιργκιουλέ	σεγκιάχ	ΕΛΑΣΣΩΝ 11/12 151
10			μπουσελίκ	
11	ραστ	νεχαβέντ	τζαργκιάχ	ΕΛΑΧΙΣΤΟΣ 81/88 143
12				
13	διουγκιάχ	τζαργκιάχ	νεβά	ΜΕΙΖΟΝ 8/9 204
14			μπεγιατί - χησάρ	
15	μπουσελίκ	νεβά	χουσεϊνί	ΜΕΙΖΟΝ 8/9 204
16			ατζέμ	
17	εκμελικός	μπεγιατί - χησάρ	εβίτζ	ΕΛΑΣΣΩΝ 11/12 151
18				
19	νεβά	ατζέμ	γκερδανιέ	ΕΛΑΧΙΣΤΟΣ 81/88 143
20			σεχνάζ	
21	χουσεϊνί	γκερδανιέ	μουχαγέρ	ΜΕΙΖΟΝ 8/9 204
22			σουμπουλέ	
23	εβίτζ	σεχνάζ	τιζ σεγκιάχ	ΕΛΑΣΣΩΝ 11/12 151
24			τιζ μπουσελίκ	
25	γκερδανιέ	σουμπουλέ	τιζ τζαργκιάχ	ΕΛΑΧΙΣΤΟΣ 81/88 143
26				
27	μουχαγέρ	τιζ τζαργκιάχ	τιζ νεβά	ΜΕΙΖΟΝ 8/9 204
28				
29	τιζ μπουσελίκ	τιζ νεβά	τιζ χουσεϊνί	ΜΕΙΖΟΝ 8/9 204

Πίνακας 33

Τα ανωτέρω γίνονται περισσότερο απτά στον Πίνακα 33, όπου τα ύψη τα οποία παράγονται από τους κύριους περδέδες στην 2^η και 3^η χορδή, προβάλλονται (με τα βέλη) στην 1^η χορδή, ενώ στην δεξιότερη στήλη καταδεικνύονται τα διαστήματα που χωρίζουν τους κύριους περδέδες, δια της ονομασίας τους, του λόγου τους ως μήκη χορδής, καθώς και του ακουστικού μεγέθους τους σε cents.

Αναλυτικότερα:

7.2.4.1. Ο 2^{ος} περδές ατζέμ ασηράν και ο 16^{ος} ατζέμ. Μεταξύ 1^{ου} και 3^{ου} περδέ, (χουσεϊνί ασηράν και αράκ) σχηματίζεται ελάχιστων τόνος, και ο 2^{ος} περδές τον διαιρεί άνισα σε λείμμα 243/256 (4 χρυσάνθειες γραμμές = χ.γ.) και υπόλοιπο 704/729 (5 χ.γ.). Συνεπώς η θέση του είναι αποδεκτή, άρα και της οκτάβας του, του ατζέμ.

7.2.4.2. Ο 4^{ος} περδές ραχαβί και ο 18^{ος} μαχούρ. Μεταξύ 3^{ου} και 5^{ου} περδέ (αράκ και ραστ) σχηματίζεται ελάχιστος τόνος, και ο 4^{ος} περδές, το ραχαβί, τον διαιρεί άνισα σε τεταρτημόριο 32/33 (3 χ.γ.) και λείμμα 243/256 (4 χ.γ.), συνεπώς η θέση του είναι αποδεκτή, άρα και της οκτάβας του, του μαχούρ.

7.2.4.3. Ο 6^{ος} περδές ζιργκιουλέ και ο 20^{ος} σεχνάζ. Μεταξύ 5^{ου} και 7^{ου} περδέ (ραστ και διουγκιάχ) σχηματίζεται μείζων τόνος, και ο 6^{ος} περδές, το ζιργκιουλέ, τον διαιρεί άνισα σε ελάσσονα 11/12 (9 χ.γ.) και τεταρτημόριο 32/33 (3 χ.γ.), συνεπώς η θέση του είναι αποδεκτή, άρα και της οκτάβας του, του σεχνάζ.

7.2.4.4. Ο 8^{ος} περδές νεχαβέντ και ο 22^{ος} σουμπουλέ. Μεταξύ 7^{ου} και 9^{ου} περδέ (διουγκιάχ και σεγκιάχ) σχηματίζεται ελάχιστων τόνος, και ο 8^{ος} περδές, το νεχαβέντ τον διαιρεί άνισα σε λείμμα 243/256 (4 χ.γ.) και υπόλοιπο 704/729 (5 χ.γ.). Η διαίρεση αυτή είναι ανάλογη με αυτήν του διαστήματος χουσεϊνί ασηράν – αράκ. Συνεπώς η θέση του νεχαβέντ είναι αποδεκτή, άρα και της οκτάβας του, του σουμπουλέ.

7.2.4.5. Ο 10^{ος} περδές μπουσελίκ και ο 24^{ος} τιζ μπουσελίκ. Μεταξύ 9 και 11^{ου} περδέ (σεγκιάχ και τζαργκιάχ) σχηματίζεται ελάχιστος τόνος, και ο 10^{ος} περδές, το μπουσελίκ, τον διαιρεί άνισα σε τεταρτημόριο 32/33 (3 χ.γ.) και λείμμα 243/256 (4 χ.γ.), συνεπώς η θέση του μπουσελίκ είναι αποδεκτή, άρα και της οκτάβας του, του τιζ μπουσελίκ.

7.2.4.6. Ο 12^{ος} περδές σεμπά / ουζάλ και ο 26^{ος} τιζ σεμπά / ουζάλ. Το ύψος αυτό, όπως εξετάσαμε έχει δύο ονόματα για τους λόγους που αναλύθηκαν στην ενότητα μας 7.2.2. Ευρισκόμενο μεταξύ 11^{ου} και 13^{ου} περδέ (τζαργκιάχ και νεβά) που ορίζουν ένα μείζονα τόνο, τον διαιρεί άνισα σε 704/729 (5 χ.γ.) και σε ελάχιστο 81/88 (7 χ.γ.). Η διαίρεση αυτή δεν είναι αποδεκτή, σύμφωνα με τα λεχθέντα στην ενότητα 7.2.3. Σε αυτό το σημείο μάλιστα

έρχεται να αρμόσει η παρατήρηση του Χρυσάνθου από την υποσημείωση της σελίδας 100 του Μ.Θ.:

*Δίδει δ' γὰρ δι τόνου διαιρεῖται εἰς δύο διαστή-
ματα, ἀπὸ τὰ ὅποια τὸ μὲν ἀπὸ τοῦ ὀξέος ἐπὶ τὸ βαρὺ
εἶναι τριτημόριον· τὸ δὲ ἀπὸ τοῦ βαρέος ἐπὶ τὸ ὀξὺ, εἶ-
ναι δύο τριτημόρια*

Σύμφωνα λοιπόν με την υποσημείωση, ο περδές που θα παράγει τον φθόγγο σεμπά / ουζάλ, θα πρέπει να βρίσκεται σε απόσταση αποτομής από το τζαργκιάχ και σε απόσταση λείμματος από το νεβά, (βλ. και Πίνακα 29, ΔΔ σελ. 212). Σε ανάλογη θέση και η 8^α του, το τιζ σεμπά / ουζάλ. Συνεπώς ο ίδιος περδές που παράγει το εβίτζ στην 1^η μας χορδή, στην 3^η χορδή θα παράγει έναν εκμελικό φθόγγο, ο οποίος δεν θα μετέχει στις δαχτυλοθεσίες. Αυτό ίσως είναι η ρίζα ενός σοβαρού προβλήματος στην κατατομή ενός οργάνου με περδέδες και θα εξεταστεί χωριστά.

7.2.4.7. Ο 14ος περδές μπεγιατί / χησάρ και ο 28^{ος} τιζ μπεγιατί. Το ύψος αυτό χωρίζει έναν μείζονα τόνο που ορίζεται από τους περδέδες νεβά και χουσεϊνί, διαμοιράζοντάς τον άνισα σε ελάσσονα 11/12 (9 χ.γ.) και τεταρτημόριο 32/33 (3 χ.γ.). Η διαίρεση αυτή είναι αποδεκτή, συνεπώς και η θέση του περδέ αυτού και της οκτάβας του, του τιζ μπεγιατί.

7.2.5. Η κατατομή του ταμπούρ με βάση τον Καντεμήρι και την περί ημιτόνων θεωρία του Χρυσάνθου. Έχοντας εξετάσει τα ύψη τα οποία παράγουν οι κύριοι περδέδες σε όλες τις χορδές του ταμπούρ, μπορούμε να προβούμε σε μία συμπλήρωση της κατατομής, τοποθετώντας και τους ενδιάμεσους των κυρίων περδέδες με βάση τα όσα βρήκαμε, έτσι ώστε, όπως και ο Καντεμήρις αλλά και ο Χρυσάνθος μας παραδίδουν, να έχουμε ένα σύνολο από 29 περδέδες, 30 μαζί με τον «ανεωγμένο περδέ», οι οποίοι στην 1^η χορδή θα παράγουν όλους τους φθόγγους, κύριους και δευτερεύοντες, από το γιεγκιάχ έως το τιζ χουσεϊνί. Στον Πίνακα 34 που ακολουθεί παρουσιάζω συνοπτικά τα ανωτέρω, καταδεικνύοντας και τα διαστήματα τα μεταξύ των περδέδων. Επίσης καταδεικνύεται και το ποιες θέσεις στην 2^η και την 3^η χορδή παράγουν εκμελικούς φθόγγους, φθόγγους που δεν εντάσσονται στο όλο σύστημα των αποδεκτών διαστηματικών σχέσεων. Οι θέσεις αυτές είναι αυτονόητο ότι θα αποφεύγονταν από τον εκτελεστή.

Πίνακας 34

3^η χορδή 2^η χορδή 1^η χορδή

0	νεμ διουγκιάχ	νεμ τζαργκιάχ	γιεγκιάχ						
1	εκτός χρήσης	γιεγκιάχ	χουσεϊνί ασηράν					ΜΕΙΖΩΝ 8/9 204	ΜΕΙΖΩΝ 8/9 204
2	εκτός χρήσης	εκτός χρήσης	ατζέμ ασηράν					ΛΕΙΜΜΑ 243/256 90	
3	εκτός χρήσης	εκτός χρήσης	αράκ					704/729 61	ΕΛΑΣΣΩΝ 11/12 151
4	εκτός χρήσης	χουσεϊνί ασηράν	ραχαβί					32/33 53	
5	γιεγκιάχ	ατζέμ ασηράν	ραστ					ΛΕΙΜΜΑ 243/256 90	ΕΛΑΧΙΣΤΟΣ 81/88 143
6	εκτός χρήσης	εκμελικός	ζιργκιουλέ					ΕΛΑΣΣΩΝ 11/12 151	
7	χουσεϊνί ασηράν	ραστ	διουγκιάχ					32/33 53	ΜΕΙΖΩΝ 8/9 204
8	ατζέμ ασηράν	εκμελικός	νεχαβέντ					ΛΕΙΜΜΑ 243/256 90	
9	αράκ	ζιργκιουλέ	σεγκιάχ					704/729 61	ΕΛΑΣΣΩΝ 11/12 151
10	ραχαβί	διουγκιάχ	μπουσελίκ					32/33 53	
11	ραστ	νεχαβέντ	τζαργκιάχ					ΛΕΙΜΜΑ 243/256 90	ΕΛΑΧΙΣΤΟΣ 81/88 143
12	εκμελικός	μπουσελίκ	σεμπά - ουζάλ					ΑΠΟΤΟΜΗ 2048/2187 114	
13	διουγκιάχ	τζαργκιάχ	νεβά					ΛΕΙΜΜΑ 243/256 90	ΜΕΙΖΩΝ 8/9 204
14	σεγκιάχ	εκμελικός	μπεγιατί - χησάρ					ΕΛΑΣΣΩΝ 11/12 151	
15	μπουσελίκ	νεβά	χουσεϊνί					32/33 53	ΜΕΙΖΩΝ 8/9 204
16	τζαργκιάχ	εκμελικός	ατζέμ					ΛΕΙΜΜΑ 243/256 90	
17	εκμελικός	μπεγιατί - χησάρ	εβίτζ					704/729 61	ΕΛΑΣΣΩΝ 11/12 151
18	σεμπά - ουζάλ	χουσεϊνί	μαχούρ					32/33 53	
19	νεβά	ατζέμ	γκερδανιέ					ΛΕΙΜΜΑ 243/256 90	ΕΛΑΧΙΣΤΟΣ 81/88 143
20	μπεγιατί - χησάρ	εκμελικός	σεχνάζ					ΕΛΑΣΣΩΝ 11/12 151	
21	χουσεϊνί	γκερδανιέ	μουχαγέρ					32/33 53	ΜΕΙΖΩΝ 8/9 204
22	ατζέμ	εκμελικός	σουμπουλέ					ΛΕΙΜΜΑ 243/256 90	
23	εβίτζ	σεχνάζ	τιζ σεγκιάχ					704/729 61	ΕΛΑΣΣΩΝ 11/12 151
24	μαχούρ	μουχαγέρ	τιζ μπουσελίκ					32/33 53	
25	γκερδανιέ	σουμπουλέ	τιζ τζαργκιάχ					ΛΕΙΜΜΑ 243/256 90	ΕΛΑΧΙΣΤΟΣ 81/88 143
26	εκμελικός	τιζ μπουσελίκ	τιζ σεμπά - ουζάλ					ΑΠΟΤΟΜΗ 2048/2187 114	
27	μουχαγέρ	τιζ τζαργκιάχ	τιζ νεβά					ΛΕΙΜΜΑ 243/256 90	ΜΕΙΖΩΝ 8/9 204
28	τιζ σεγκιάχ	εκμελικός	τιζ μπεγιατί (χησάρ)					ΕΛΑΣΣΩΝ 11/12 151	
29	τιζ μπουσελίκ	τιζ νεβά	τιζ χουσεϊνί					32/33 53	ΜΕΙΖΩΝ 8/9 204

7.2.6 Σύνοψη

Συνοψίζοντας τα όσα μέχρι τώρα εξετάσαμε, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η κατατομή του ταμπούρ σχηματίζεται με βάση 6 συνολικά διαστήματα: τα τρία τονιαία διαστήματα (μείζων 8/9, ελάσσων 11/12, ελάχιστος 81/88) και τις υποδιαίρεσεις τους: λείμμα 243/256, αποτομή 2048/2187, τεταρτημόριο 32/33 και υπόλοιπο τεταρτημορίου από αποτομή 704/729. Η κατατομή αυτή έχει γίνει με βάση την αξιοποίηση των όσων παραδίδει ο Καντεμήρις σε συνδυασμό με την περί των τριών τονιαίων διαστημάτων θεωρία του Χρυσάνθου, καθώς και των όσων μας παραδίδει ο Χρυσάνθος περί των ημιτόνων. Στο ταμπούρ σύμφωνα με τις παραδόσεις αυτές κατανέμονται 31 συνολικά ύψη τα οποία, τα οποία χωρίζονται σε 17 κύρια και 14 δευτερεύοντα τα οποία βρίσκονται ενδιάμεσα των κυρίων. Τα 3 χαμηλότερα κύρια ύψη δεν έχουν ενδιάμεσα δευτερεύοντα εν χρήσει ύψη. Το χαμηλότερο κύριο ύψος (νερμ τζαργκιάχ) παράγεται από την δεύτερη ανοιχτή χορδή. Όλα τα υπόλοιπα 30 ύψη παράγονται από τους 29 περδέδες της 1^{ης} χορδής ενώ το χαμηλότερο από αυτά (γιεγκιάχ) από την ίδια ανοιχτή χορδή. Τα 31 ύψη μπορούν επίσης να παραχθούν στις άλλες δύο χορδές (2^η και 3^η) του ταμπούρ, μέσω των υπάρχοντων 29 περδέδων με κατάλληλη δαχτυλοθεσία. Κάποιες από τις δαχτυλοθεσίες στην 2^η και 3^η χορδή παράγουν εκμελικούς φθόγγους, οι οποίοι δεν χρησιμοποιούνται. Περί της ονομασίας των υψών, άμεσες αναφορές έχουμε μόνον από τον Καντεμήρι, ενώ ο Χρυσάνθος ονοματίζει μερικούς μόνον τρόπους.

7.2.7. Οι κλίμακες των χροών μέσα από την περί γενών και ήχων θεωρία του Χρυσάνθου.

Μέχρι τώρα εξέτασα και κατέληξα στο να ορίσω τις θέσεις των δευτερευόντων περδέδων μέσω της θεωρίας του Χρυσάνθου περί ημιτόνων. Στην ενότητα αυτή θα εξετάσω χωριστά, τις κλίμακες των χροών που μας παραδίδει ο Χρυσάνθος στο Κεφάλαιό του «Πόσαι αι δυναταί Χρόαι», (βλ. ΔΔ σελ.214 και 215). Θα δοθεί έτσι η δυνατότητα να εξεταστούν από μίαν άλλη οπτική γωνία οι θέσεις των δευτερευόντων περδέδων του ταμπούρ: υπό το φως των απόψεων του Χρυσάνθου περί των γενών και των ήχων. Και θα διαπιστωθεί τουλάχιστον σε ένα πρώτο επίπεδο, ότι οι δύο αυτές οπτικές γωνίες παρότι συγκλίνουν ως προς τον

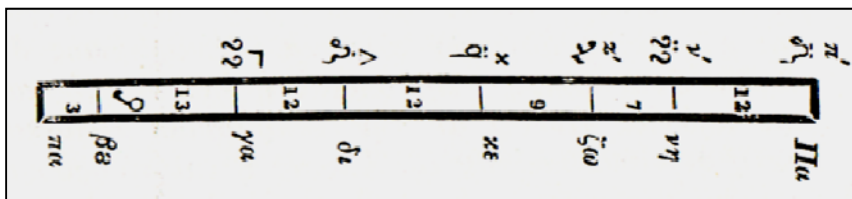
αριθμό των δευτερευόντων υψών, αποκλίνουν ως προς το ακριβές ύψος τους.

Υπενθυμίζεται ότι ο Χρυσάνθος έχει χωρίσει τις κλίμακες των χροών με βάση τον τρόπο παραγωγής τους. Οι κλίμακες αυτές παράγονται από την διατονική κλίμακα $\tilde{\eta}-\tilde{\eta}'$ δια βαρύνσεων και οξύνσεων των φθόγγων ενδιαμέσων βαθμίδων της (II έως και VII). Όταν μια κλίμακα παράγεται από μία και μόνη βάρυνση ή οξύνση, κατατάσσεται στην κατηγορία «κλίμακες κατά συμμονασμόν», όταν παράγεται με περισσότερες αλλοιώσεις κατατάσσεται αναλόγως στις κλίμακες κατά «συνδυασμόν», «συντριάσμόν» κοκ, (βλ. ΔΔ σελ. 215).

7.2.7.1 Κλίμακες κατά συμμονασμόν

1. (γ) πα βουρ γα δι κε ζω νη Πα Κιουρδί

Η κλίμακα έχει διαμορφωθεί με βάρυνση του βου, συνεπώς με ελάττωση του ελάσσονα πα-βου. Ως απόσταση του βουρ από τον πα θεωρώ καταλληλότερο από αρμονικής απόψεως ένα διάστημα το οποίο θα φέρει τον βουρ σε μία σχέση τέλει πέμπτης (λόγος 2/3) με τον ζωρ της εναρμονίου κλίμακας του Πλ. Α', ο οποίος έχει οριστεί να απέχει κατά τεταρτημόριον από τον κε. Και τέτοιο διάστημα είναι το τεταρτημόριο 3 (32/33). Η κλίμακα του κιουρδί, άλλωστε εμπεριέχεται στις "μικτές του εναρμονίου γένους κλίμακες του κεφαλαίου Ζ', § 262, του βιβλίου Γ', και για λόγους ευκολίας παρατίθεται ξανά:



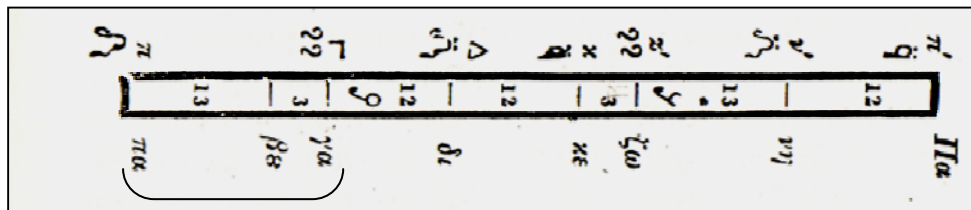
Στη συνέχεια παρατίθεται νέος πίνακας συγκριτικός, που περιέχει στο πάνω μέρος την μητρική κλίμακα (διατονικό Α' Ήχο) και από κάτω την παράγωγη χροά. Με bold σημειώνονται οι νέες θέσεις φθόγγων στο διάγραμμα της μεταλλαγμένης κλίμακας, καθώς και οι νέες μαρτυρίες φθόγγων που προκύπτουν από τις συστηματικές αλλαγές ή από τις αλλαγές γένους. Με γκρι σημειώνονται οι μαρτυρίες που δεν σημειώνονται σε αντίστοιχα διαγράμματα κλιμάκων στο ΜΕΓΑ

ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ, και είναι δικές μου, σύμφωνα με την δομή της μεταλλαγμένης κλίμακας και τις αρχές της χρυσάνθειας συστηματικής. Η ίδια τακτική θα ακολουθηθεί και στους επόμενους ανάλογους πίνακες. Και όταν μια "γκρι" μαρτυρία δεν μπορεί να έχει σημειογραφική-συστηματική συνέπεια, θα την θέτω εντός αγκυλών.

		π^q	ϵ^6_λ	γ^r_λ	Δ^A_λ	ξ^q_λ	ζ^r_λ	ν^r_λ	π^q
A' Ήχος		9	7	12	12	9	7	12	
Κιουρδί		3	13	12	12	9	7	12	
		π^q	ϵ^6_λ	γ^r_λ	Δ^A_λ	ξ^q_λ	ζ^r_λ	ν^r_λ	π^q

2. (δ) πα βουσ γα δι κε ζω νη πα Μπουσελίκ

Ως αρμονικότερο διάστημα βουσ-γα πρόσφορο είναι το τεταρτημορίο 3 (32/33), καθώς το τρίχορδο πα-βουσ-γα είναι μέρος ενός εναρμονίου τετραχόρδου νη-πα-βουσ -γα με διαστήματα 12-13-3. Ένα τέτοιο τρίχορδο πα-βουσ-γα είναι το κάτω μέρος μιας εκ των μικτών εναρμονιών κλιμάκων του ΜΕΓΑΛΟΥ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΥ (κεφ. Ζ', § 262, βιβλ. Γ').



		π^q	ϵ^6_λ	γ^r_λ	Δ^A_λ	ξ^q_λ	ζ^r_λ	ν^r_λ	π^q
A' Ήχος		9	7	12	12	9	7	12	
Μπουσελίκ		13	3	12	12	9	7	12	
		π^q	$[\epsilon^6_\lambda]$	γ^r_λ	Δ^A_λ	ξ^q_λ	ζ^r_λ	ν^r_λ	π^q

Η επιλογή συμβόλου για την μαρτυρία του βουσ είναι προβληματική. Αν και ο Χρυσάνθος συμβολίζει τον πα ως παραχορδή του πλ. Δ' ήχου με τη μαρτυρία π^q , το να ακολουθήσει ένας βουσ συμβολιζόμενος με τη

μαρτυρία $\frac{6}{q}$, αναπόφευκτα έχει ως συνέπεια το διάστημα $\frac{\pi}{\lambda}-\frac{6}{q}$ να θεωρηθεί διάστημα μείζονος τόνου 12, ίσον του $\frac{\gamma}{\lambda}-\frac{\pi}{q}$. Ο Χρυσάνθος αποφεύγει τον σκόπελο στο σχετικό διάγραμμά του, με το να μην παραθέτει μαρτυρικό σημείο, δεδομένου μάλιστα ότι πρακτικά, στην καθαρά μουσική σημειογραφία, ένα τέτοιο σύμβολο δεν είναι απαιτητό, μιας και στον συγκεκριμένο φθόγγο δεν θα γίνουν καταλήξεις.

3. (ε) πα βου γα ρ δι κε ζω νη Πα Σαζγκιάρ

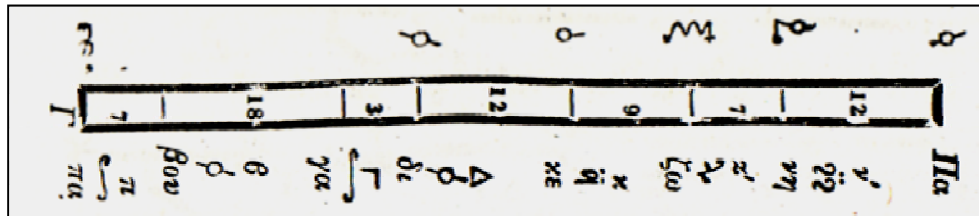
Στην χροά αυτήν, η βάρυνση του γα μοιάζει παραδοξότητα, αν αναλογιστεί κανείς την σύγχρονη οργανοχρησία της οθωμανικής μουσικής, όπου ο αντίστοιχος του $\frac{\gamma}{\lambda}$ περδές του ταμπούρ, το τζαργιάχ, πλησιέστερο εκ των κάτω περδέ έχει το μπουσελίκ. Ο φθόγγος μπουσελίκ της σύγχρονης οθωμανικής παράδοσης έχει οριστεί να απέχει από τον τζαργιάχ κατά λείμμα (243/256) αντίστοιχο περίπου με 5,5 τμήματα του μείζονος τόνου που συμβολίζεται με 12 στον Χρυσάνθο. Στο πλαίσιο λοιπόν της από τον Rauf Yekta και μετά τουρκικής θεωρίας, η βάρυνση του γα θα το έφερνε στην θέση μπουσελίκ, απέχουσα μόλις κατά 1/9 του τόνου από τον σεγκιάχ, τον $\frac{6}{\lambda}$. Το διάστημα του 1/9 του τόνου δεν συγκαταλέγεται στα βήματα της μουσικής αυτής, η οποία έχει ως μικρότερο βήμα το λείμμα (4/9 του μείζονος τόνου). Μια βάρυνση του γα, στα πλαίσια πάντα της σύγχρονης οθωμανικής παράδοσης του μακαμ, θα απαιτούσε βάρυνση και του βου για να ευσταθήσει ακουστικώς. Η χαμηλότερη όμως θέση του $\frac{6}{\lambda}$ στο χρυσάνθειο σύστημα, και στην παράδοση την οποία περιγράφει, επιτρέπει την βάρυνση του γα, χωρίς να επιβάλλεται βάρυνση και του βου. Το διάστημα $\frac{6}{\lambda}-\frac{\gamma}{\lambda}$, ως ελάχιστος 81/88 επιτρέπει ο γα να βαρυνθεί κατά τεταρτημόριο 3 (32/33) και να απέχει από τον βου κατά τριτημόριο 4 το οποίο θα είναι ακέραιος εκπρόσωπος του λόγου 243/256 (= 81/88 : 32/33).

		$\frac{\pi}{q}$	$\frac{6}{\lambda}$	$\frac{\gamma}{\lambda}$	$\frac{\Lambda}{\lambda}$	$\frac{\chi}{q}$	$\frac{\xi}{\lambda}$	$\frac{\gamma'}{\lambda}$	$\frac{\pi'}{q}$
	Α' Ήχος	9	7	12	12	9	7	12	
	Μπουσελίκ	13	3	12	12	9	7	12	
	Σαζγκιάρ	9	4	15	12	9	7	12	
		$\frac{\pi}{q}$	$\frac{6}{\lambda} [\frac{\gamma'}{\lambda} \rho]$	$\frac{\Lambda}{\lambda}$	$\frac{\chi}{q}$	$\frac{\xi}{\lambda}$	$\frac{\gamma'}{\lambda}$	$\frac{\pi'}{\lambda}$	

Και ο στόχος να οικονομηθούν τα δύο αυτά ύψη σε ένα περδέ επιτυγχάνεται, διότι ο γ^{r} θα κατέχει την ίδια θέση με τον $[\xi]$ του Μακάμ Μπουσελίκ, που μόλις πριν εξετάσαμε. Το διάστημα $\gamma^{\text{r}}-\gamma^{\text{r}}$ όπως δείξαμε θα ισούται με λείμμα, ενώ το διάστημα $\gamma^{\text{r}}-\delta^{\text{A}}$, το οποίο εκπροσωπείται από το 15, θα είναι ο λόγος $256/297 (=8/9 \times 32/33)$.

4. (ζ) πα βου γασ' δι κε ζω νη Πα Χιτζάζ

Στην παρούσα χρώα θα μας απασχολήσει η θέση του γασ'. Ο γασ' ως μέλος της κλίμακας του πλ. Β', όπως έχει παρουσιαστεί από τον Χρυσανθο στο κεφ. Δ', § 245, βιβλ. Γ' "Περί Χρωματικού Γένους", κατέχει μία θέση κατά τεταρτημόριο 3 (32/33) χαμηλότερα του δι.



Επιλέγοντας την θέση αυτή ως θέση του γασ' της χρώας του Χιτζάζ, τότε θα έχουμε την εξής κλίμακα για το Χιτζάζ:

	π^{q}	γ^{r}	δ^{A}	ξ^{q}	ζ^{r}	η^{r}	π^{q}
A' ήχος	9	7	12	12	9	7	12
Χιτζάζ	9	16	3	12	9	7	12
	π^{q}	γ^{r}	$[\xi]-\delta^{\text{A}}$	ξ^{q}	ζ^{r}	η^{r}	π^{q}

Εφόσον το διάστημα $[\xi]-\delta^{\text{A}}$ είναι 3 (32/33) τότε το διάστημα $\gamma^{\text{r}}-[\xi]$, που εκπροσωπείται από τον ακέραιο 16, θα είναι ο λόγος $(81/88 \times 8/9) : 32/33 = 27/32$, το γνωστό διατονικό τριημίτονο. Το Χιτζάζ υπ' αυτήν την μορφή θα αποπνέει άρωμα χρωματικού γένους, αδερφικό με αυτό του Πλ. Β'. Δεδομένου ότι το μέλος του Χιτζάζ, έχει πολλά κοινά με την φρασεολογία του Πλ. Β', θα μπορούσαμε να πούμε ότι το Χιτζάζ είναι ένας Πλ. Β' οργανικός.

Εκείνο που στην μορφή αυτή του Χιτζάζ παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον είναι η θέση του βου. Στον Πλ. Β' ο βου είναι χαμηλωμένος και απέχει από τον πα κατά τόνο ελάχιστο. Στο Χιτζάζ του Χρυσάνθου, που εξετάζουμε, ο βου διατηρεί την διατονική του θέση, απέχοντας από τον πα κατά τόνο ελάσσονα 9 (11/12). Ως αποτέλεσμα έχουμε ένα χρωματικό γένος μαλακότερο που βαίνει με διαστήματα 9-16-3, αντί για 7-18-3 του εκκλησιαστικού σκληρού χρώματος, αρκετά κοντά στο πτολεμαϊκό τετράχορδο του Rauf Yekta (βλ. ΔΔ σελ 160 και εξής). Στην σύγχρονη οθωμανική παράδοση το χρωματικό γένος βασίζεται σε μία και μόνη μορφή τετραχόρδου, αυτή που οδεύει κατά αποτομή - τριημίτονο χρωματικό - αποτομή. Θεωρουμένου μάλιστα του τόνου ως αποτελούμενου από 9 τμήματα, το τετράχορδο αυτό έχει την μορφή $5/9 + 12/9 + 5/9$ (με χρυσάνθεια μεγέθη 6,5-15-6,5). Και με μαθηματικούς λόγους $2048/2187 \times 14348907/16777216 \times 2048/2187 = 3/4$.

Στο ακόλουθο διάγραμμα παρατίθενται οι ανωτέρω θεωρήσεις, (βλ. και ΔΔ 6.2.3.2, σελ 186 και εξής).

Α' ήχος	9 11/12	7 81/88	12 8/9
Πλ. Β' ήχος	7 81/88	18 121/144	3 32/33
Χιτζάζ	9 11/12	16 27/32	3 32/33
Νέο Οθωμανικό Χιτζάζ	6,5 2048/2187	15 14348907/16777216	6,5 2048/2187

Βλέπουμε λοιπόν ότι από τον Πλ. Β' έως το Νέο Οθωμανικό Χιτζάζ έχουμε σταδιακά ένα όλο και πιο μαλακό χρώμα. Παρατηρούμε όμως ότι το τριημίτονο του Χιτζάζ του Χρυσάνθου και το τριημίτονο του Νέου Οθωμανικού Χιτζάζ έχουν παρόμοιο σχεδόν μέγεθος. Η εικόνα των δύο τετραχόρδων μοιάζει να δημιουργήθηκε δια της παρεισφύσεως του ίδιου σχεδόν τριημιτόνου μεταξύ των άκρων πα-δι, και απλώς η θέση του τριημιτόνου του χρυσάνθειου Χιτζάζ βρίσκεται εγγύτερα στην κορυφή του τετραχόρδου, ενώ στο Νέο Οθωμανικό Χιτζάζ το τριημίτονο έχει καταλάβει θέση ακριβώς στο κέντρο του τετραχόρδου. Παρατηρώντας παλαιά ταμπούρ των αρχών του 20^{ου} αιώνα, καθώς και νέι, βλέπουμε ότι ο περδές του σεγκιάχ-φθόγγου $\frac{6}{\chi}$, αλλά και η αντίστοιχη τρύπα στο καλάμι

του νέι, είναι εγγύτερα προς την βάση πα του Χιτζάζ. Και γενικώς η παλαιά παράδοση της οθωμανικής μουσικής, ήθελε τον σεγκιάχ-φθόγγο χαμηλότερα της σημερινής του θέσης, κάτι που επισημαίνει σε άρθρο του και ο τούρκος μουσικολόγος Μπουλέντ Ακσού, (Περί του Ορισμού της Έννοιας του Μακάμ)⁸:

Αντιστοίχως, το [ζ̣] (χιτζάζ φθόγγος), βρισκόταν εγγύτερα προς τον δι (νεβά-φθόγγο) σε απόσταση περίπου λείμματος, ενώ πιο κάτω βρισκόταν το νυμ-χιτζάζ-φθόγγος. Η ύψωση του σεγκιάχ-φθόγγου κατά την σύγχρονη οθωμανική θεωρία σε μία θέση απέχουσα κατά λόγο 9/10

1. ⁸ AKSOY BÜLENT, "The Structure and Idea of the Maqam", Historical Approaches, Proceedins of the Third of the ICMT Maqam Study Group Tampere –Virrat, 2-5 October 1995.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ (μετάφραση δική μου):

«Η σημερινή θεωρία του φθογγικού συστήματος της Τουρκικής μουσικής, η οποία για πρώτη φορά εισήχθηκε από τον Ραούφ Γεκτά (1871-1935), και κατόπιν αναπτύχθηκε από τον Σουφί Εζγκί (1869-1962) και τον Χουσεΐν Σαντετίν Αρέλ (1880-1955), τους τρεις θεμελιωτές της σύγχρονης τουρκικής μουσικολογίας, αμφισβητήθηκε έντονα από τους επαγγελματίες μουσικούς της Τουρκικής μουσικής. Η εφαρμογή αυτής της θεωρίας απέδειξε αυτό καθαυτό ότι έχει δημιουργηθεί μια αξιοσημείωτη διάσταση στην τουρκική παραδοσιακή μουσική μεταξύ των θεωρητικών αρχών και της εφαρμοσμένης μουσικής.

.....
Και πιο κάτω χρησιμοποιώντας τα λόγια του θεωρητικού συγγραφέα Mildan Niyazi Ayomak (1888-1947):

"Αυτά τα τονικά ύψη (υφέσεις του Σι) είναι κατά δύο κόμματα χαμηλότερα από το Σι φυσικό, και ένα κόμμα χαμηλότερα από το Σι ύφεση που χρησιμοποιούμε για το σεγκιάχ. Χρησιμοποιούμε το σεγκιάχ κατά την ανιούσα πορεία του μακάμ-χουσεϊνί, ενώ το άλλο Σι ύφεση, που είναι κατά δύο κόμματα χαμηλότερο του φυσικού, το χρησιμοποιούμε κατά την κατιούσα πορεία του ίδιου μακαμιού. Σε ότι αφορά το τρίτο είδος ύφεσης, το χρησιμοποιούμε κατά την κατιούσα πορεία του μακάμ-ουσάκ και του γκαρίπ-χιτζάζ. Μέχρι τώρα εκλαμβάναμε αυτή την ύφεση, άλλοτε σαν φυσικό Σι και άλλοτε σαν Σι ύφεση. Για παράδειγμα, παρόλο που στο μακάμ-ουσάκ συνηθίζουμε να σημειογραφούμε αυτό το ύψος σαν φυσική νότα, θα χρησιμοποιούμε ένα σημάδι ύφεσης όταν το μεταχειριζόμαστε στο γκαρίπ-χιτζάζ" (1933:19, 90)».

Ο Ayomak αναφέρεται σε σημειογραφικά προβλήματα που προέκυψαν από τις πρώιμες προσπάθειες των τούρκων θεωρητικών να προσαρμόσουν στο δυτικό σύστημα σημειογραφίας την οθωμανική μουσική παράδοση. Αντιλαμβανόμαστε ότι μιλάει για διαφορετικούς κοντινούς φθόγγους (pitches) που ενώ η παράδοση τους μεταχειρίζεται, η σημειογραφία τους έχει αποδώσει σαν έναν. Παρόλο που οι τούρκοι θεωρητικοί, στις μέρες μας, έχουν παγιώσει πλέον ένα σύστημα θεωρητικό καθώς και σημειογραφικό, το χάσμα πράξης και θεωρίας δεν έχει κλείσει. Για παράδειγμα, αν και θεωρητικά μεταξύ των φθόγων ντικ-κιουρντί και σεγκιάχ δεν παρεμβάλλεται κανένας φθόγος, (ούτε και η σημειογραφία επιτρέπει τον συμβολισμό του), η πράξη, ίσως και με την ανάμνηση της παλαιότερης παράδοσης, αποζητά συχνά την χρήση ενός φθόγγου κατά ένα ή και δύο κόμματα χαμηλότερου του σεγκιάχ.

(ευρωπαϊκός ελάσσων) από το πα (διουγκιάχ), ελάττωσε αισθητά το τριημίτονο βου-γας, τόσο που το άρωμα του χρωματικού γένους κινδύνευε να ατονίσει τελείως και το Μακάμ-Χιτζάζ να ολισθήσει στο διάτονο. Οι νεωτερισμοί, λοιπόν, των θεωρητικών της οθωμανικής μουσικής κατά τα τέλη του 19^{ου} έως και σήμερα, ουσιαστικά οδήγησαν το Χιτζάζ σε αυτή την νέα μορφή, με βάρυνση του βου και μεταφορά του στην θέση ντικ-κιουρντί, ενώ το γας από την θέση χιτζάζ (λείμμα χαμηλότερα από το νεβα) βρέθηκε στην θέση νυμ- χιτζάζ, (για τις θέσεις βλ. ΔΔ σελ. 154 και Πίνακα 13.2. ΔΔ σελ 156). Θα ήθελα να καταλήξω λοιπόν υποστηρίζοντας ότι το Μακάμ-Χιτζάζ του Χρυσάνθου αποπνέει την παλαιά οθωμανική παράδοση, η οποία διεφύλασσε τρόπον τινά την πτολεμαϊκή, (βλ. και ΔΔ σελ. 169 και 170).

5. (η) πα βου γα δι^ρ κε ζω νη Πα Σεμπά

Δύο είναι οι πιθανές θέσεις στις οποίες θα μπορούσε να τοποθετηθεί ο δι^ρ:

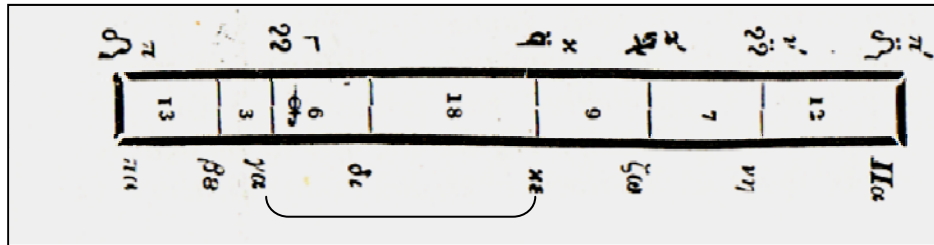
Η πρώτη, σύμφωνα με το πνεύμα εξοικονόμησης περδédων, θα μπορούσε να είναι η θέση του γας της χρώας του χιτζάζ που μόλις εξετάσαμε. Στην θέση αυτήν ο δι^ρ θα απέχει από τον $\tilde{\eta}$ κατά 9 κόμματα, δηλαδή κατά τόνο ελάσσονα 11/12, ταυτιζόμενος ακουστικά με τον γας του Χιτζάζ.

1	$\tilde{\eta}$	$\tilde{\kappa}$	$\tilde{\eta}$	$\tilde{\alpha}$	$\tilde{\eta}$	$\tilde{\zeta}$	$\tilde{\eta}$	$\tilde{\eta}'$
A' ήχος	9	7	12	12	9	7	12	
Χιτζάζ	9	16	3	12	9	7	12	
Σεμπά	9	7	9	15	9	7	12	
	$\tilde{\eta}$	$\tilde{\kappa}$	$\tilde{\eta}$	$[\tilde{\alpha}^{\rho}]$	$\tilde{\eta}$	$\tilde{\zeta}$	$\tilde{\eta}$	$\tilde{\eta}'$

Το διάστημα τριημιτόνου δι^ρ-κε του Σεμπά, που εκπροσωπείται από τον ακέραιο 15, θα είναι ο λόγος 256/297 (= $[8/9 \times 8/9] : 11/12$).

Η δεύτερη πιθανή θέση του δι^ρ θα μπορούσε να είναι αυτή που συναντάμε στο διάγραμμα της παρακάτω μικτής κλίμακας του εναρμονίου γένους, η οποία παρατίθεται στο κεφ. Ζ', § 262, βιβλ. Γ' του ΜΕΓΑΛΟΥ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΥ. Αν αποσπάσουμε από την κλίμακα αυτή το τρίχορδο γα-κε και το μεταφέρουμε στην κλίμακα της χρώας του Σεμπά,

τότε θα έχουμε ένα Σεμπά στο οποίο το τριημίτονο διρ-κε θα ταυτίζεται σε μέγεθος με αυτό του σκληρού χρώματος - θα είναι δηλαδή 18 κομμάτων (λόγος 121/144). Οπότε το διάστημα γα-διρ, το οποίο εκπροσωπείται από τον ακέραιο 6, θα έχει λόγο $1024/1089 (= [8/9 \times 8/9] : 121/144)$.



2		π̇	ḡ	ῑ	Δ̇	χ̇	ζ̇	ῑ̇	π̇'
	Α' ήχος	9	7	12	12	9	7	12	
	Σεμπά	9	7	6	18	9	7	12	
		π̇	ḡ	ῑ	[Δ̇ ρ]	χ̇	ζ̇	ῑ̇	π̇'

Το δίλλημα του ποια από τις δύο θέσεις του διρ είναι η επικρατέστερη θα το αναζητήσουμε στην μουσική παράδοση.

Η εκκλησιαστική μουσική παράδοση μεταχειρίζεται και τις δύο αυτές θέσεις του φθόγγου σεμπά κατά περίπτωση. Η πρώτη θέση (ο διρ σε απόσταση ελάσσονα τόνου από τον γα) χρησιμοποιείται συχνά σε φράσεις του Α' ήχου, που κυκλώνουν τον γα και δεν αγγίζουν τον κε. Σε αυτές τις φράσεις ο διρ βαρύνεται ελαφρά. Η δεύτερη θέση (ο διρ σε απόσταση ημιτόνου 6 $[1024/1089]$ από τον γα) χρησιμοποιείται μέσα στα πλαίσια της μικτής εναρμόνιας κλίμακας του Χρυσάνθου που παραθέσαμε, όταν η φθορά-θ̇ τεθεί στον γα. Είναι η κλίμακα που ονομάζεται από τον Σίμωνα Καρά ως "νάος". Στην κλίμακα αυτή συστηματικά η θέση των πα και βου είναι όπως και στο διάγραμμα του Χρυσάνθου. Στις κατιούσες καταληκτικές φράσεις στον πα το βου της κλίμακας αυτής αποζητά την διατονική του θέση, και συνολικά παίρνει την μορφή της χροάς όπως είναι στο δεύτερο διάγραμμά μας.

Αντίστοιχα στην νέα οθωμανική παράδοση, συστηματικά η κλίμακα του Μακάμ Σεμπά, έχει δομή πλησιέστερη με την μικτή εναρμόνια κλίμακα του Χρυσάνθου σε ότι αφορά την περιοχή πα-κε. Σε πολλές φράσεις "Σεμπά", όμως, η μουσική πράξη της οθωμανικής μουσικής ταυτίζεται με την εκκλησιαστική μας παράδοση. Θα μπορούσαμε λοιπόν να πούμε ότι

για το μέλος της χρώας του Σεμπά και οι δύο θέσεις είναι απαραίτητες, άρα και οι αντίστοιχοι δεσμοί στο ταμπούρ. Ωστόσο, το πνεύμα οικονομίας περδέδων, σε συνδυασμό με όσα εξετάσαμε για την χρώα του Χιτζάζ, μας οδηγεί να προτιμήσουμε μία κοινή θέση για το δι^ρ και για το γασ^ς. Και αυτή η θέση κλίνει να είναι αυτή που ορίστηκε για το γασ^ς του Χιτζάζ. Οπότε ο δι^ρ θα βρίσκεται σε απόσταση ελάσσονος 9 (11/12) από τον ῥ̣.

6. (Θ) πα βου γα δισ̣ κε ζω νη Πα Χισάρ

Η θέση του δισ̣ έχει έμμεσα προσδιοριστεί σε όσα έχουν ειπωθεί για την εναρμόνιο φθορά της καλούμενης "σπάθης", -Θ̣. Η σπάθη, η καλούμενη και χισάρ από πολλούς θεωρητικούς, εάν τοποθετηθεί στον κε ζητά τον δι δίεση. Ο Χρυσάνθος, όπως είδαμε εξετάζει την σπάθη τοποθετημένη πάνω στον ῥ̣ δια φωτίζοντας το Σεμπά, που μόλις εξετάσαμε. Τόσο ο Φωκαεύς και ο Στέφανος, όσο και ο Φιλοξένος, αναφερόμενοι στη σπάθη, συμφωνούν ότι το δισ̣ βρίσκεται σε απόσταση τεταρτημορίου 3 (32/33) από το κε. Κατ' αυτόν τον τρόπο το διάστημα γα-δισ̣ διαμορφώνεται σε 21, που αντιστοιχεί, όπως ήδη έχουμε βρει, στον λόγο 22/27, άθροισμα μείζονος και ελάσσονος, το οποίο είναι και το μεγαλύτερο τριημίτονο της διαστηματικής θεωρίας. Το ότι το δισ̣, ο φθόγγος-χισάρ, θα πρέπει να βρίσκεται τόσο κοντά στο κε, ενισχύεται και από το διάγραμμα του Κηλτζανίδη, όπου θέλει τον χισάρ ψηλότερα από το κε^ρ, τον φθόγγο-μπεγιατί, που θα εξετάσουμε πιο κάτω.

Η διαφορά μεταξύ της κλίμακας της χρυσάνθειας χρώας του χισάρ και της φθοράς -Θ̣ τοποθετημένης στον κε βρίσκεται στα διαστήματα άνω του κε. Το τετράχορδο κε-Πα, ο Φιλοξένος το έχει μοιράσει διαφορετικά από τους Στέφανο και Φωκαέα. Και οι τρεις όμως έχουν αλλοιώσει την διατονική μορφή του τετραχόρδου κε-Πα της χρυσάνθειας χρώας του χισάρ.

	ῥ̣	ῥ̣	ῥ̣	ῥ̣	ῥ̣	ῥ̣	ῥ̣	ῥ̣
Α' Ήχος	9	7	12	12	9	7	12	
Φωκ. & Στεφ. -Θ̣	9	7	21	3	5	11	12	
Φιλοξένους -Θ̣	9	7	21	3	4	12	12	
Χρυσάνθου Χισάρ	9	7	21	3	9	7	12	
	ῥ̣	ῥ̣	ῥ̣	[ῥ̣]	ῥ̣	ῥ̣	ῥ̣	ῥ̣

7. (ι) πα βου γα δι κε ρ ζω νη Πα Χουζάμ

Κατά πρώτον, εάν θα θέλαμε να αναζητήσουμε για τον κε ρ μια θέση που να αναδεικνύεται μέσα από κάποιο διάγραμμα κλίμακας του ΜΕΓΑΛΟΥ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΥ θα οφείλαμε να του δώσουμε την θέση του ξ του Β' Ήχου, δηλαδή ο κε ρ να βρεθεί σε απόσταση ελαχίστου (81/88) από τον δι. Το διάστημα $\xi - \xi'$ που εκπροσωπείται από τον ακέραιο 14 θα έχει λόγο 1936/2187 (= 3/4 : [81/88 × 81/88]). Οπότε, θα λέγαμε ότι κάνουμε μερική εισαγωγή της κλίμακας του Β' Ήχου, του τμήματος από βου έως κε ρ, στην διατονική κλίμακα πα-Πα και παράγουμε την χρώα του Χουζάμ, χωρίς ολοκληρωτικά να εφαρμόζουμε το "κατά διφωνίαν ομοίαν" (που περιγράφει τον τρόπο κατά τον οποίον δομείται η κλίμακα του Β' ήχου).

1		π	ξ	η	δ	ξ	ξ'	η'	π'
	Α' ήχος	9	7	12	12	9	7	12	
	Χουζάμ	9	7	12	7	14	7	12	
		π	ξ	η	δ	ξ	ξ'	η'	π'

Κατά μίαν άλλη εκδοχή θα οφείλαμε να αναζητήσουμε μία θέση για τον κε ρ, με κριτήρια οικονομίας. Η θέση αυτή βρίσκεται κατά έναν ελάσσονα ψηλότερα από τον δι. Η θέση λοιπόν αυτή του κε ρ έχει πλεονεκτήματα αρμονικά, γιατί βρίσκεται σε διάστημα τέλειας 4^{ης} από τον ξ γεγονός που οικονομεί σε ένα περδέ τον ξ κρουόμενο στην Πα (3^η) χορδή της θαμπούρας και τον κε ρ στην χορδή Δι (1^η). Αυτά όλα, συσχετίζοντάς τα με την πρόταση του Φωκαέα για τον Β' Ήχο, αναδεικνύεται ίσως και ο πυρήνας της ιδέας του να δομήσει την κλίμακα του Β' ήχου από διαζευμένα τετράχορδα 9-12-7. Κατ' αυτήν την λογική, ο κε ρ βαρύνεται κατά τεταρτημόριο 3 (32/33). Και εκτός των άλλων η θέση του κε ρ συμπίπτει με αυτήν του δις της χρώας του Χισάο.

2		π	ξ	η	δ	ξ	ξ'	η'	π'
	Α' ήχος	9	7	12	12	9	7	12	
	Χουζάμ	9	7	12	9	12	7	12	
		π	ξ	η	δ	ξ	ξ'	η'	π'

Κατά μίαν τρίτην άποψη, πάλι μέσα στο πλαίσιο οικονομίας περδένων, ο κερ μπορεί να πάρει θέση στην ᾠ_Δ χορδή (1^η) στον ίδιο περδέ ο οποίος παράγει τον διρ στην ᾠ_β χορδή (2^η). Τότε η απόστασή του από τον διρ είναι τόνος μείζων (12, 8/9). Αν λοιπόν ο διρ, έχει επιλεγεί να απέχει κατά ημίτονο 6 (1024/1089) από τον ᾠ_β , τότε και ο κερ θα απέχει κατά το ίδιο διάστημα από τον ᾠ_Δ . Σε αυτή την περίπτωση το διάστημα κερ-ζω θα ισούται με το 15, το οποίο εκπροσωπεί τον λόγο 1331/1536 (22/27 : 1024/1089).

3		ᾠ_β	ᾠ_κ	ᾠ_β	ᾠ_Δ	ᾠ_β	ᾠ_κ	ᾠ_β	$\text{ᾠ}'$
	Α' ήχος	9	7	12	12	9	7	12	
	Χουζάμ	9	7	12	6	15	7	12	
		ᾠ_β	ᾠ_κ	ᾠ_β	ᾠ_Δ	ᾠ_β	ᾠ_κ	ᾠ_β	$\text{ᾠ}'$

Βεβαίως, εδώ ανακύπτει το εξής πρόβλημα: Ο 15 στον Χουζάμ (διάγραμμα 3) βρέθηκε να είναι ο λόγος 1331/1536, ενώ ο 15 στον Σεμπά (διάγραμμα 1) έχει βρεθεί να είναι ο 256/297. Η διαφορά αυτή οφείλεται στον διαφορετικό τρόπο υπολογισμού των. Ο 15 του Σεμπά υπολογίστηκε διά της προσθέσεως τόνου μείζονος (8/9) και τεταρτημορίου (32/33), ενώ ο 15 του Χουζάμ δια της αφαιρέσεως από το δίτονο (22/27) μείζονος και ελάσσονος του διαστήματος που εκπροσωπείται από τον ακέραιο 6. Ο ακέραιος 6 όμως, ενώ φαινομενικά διαιρεί το 12 σε δύο ίσα τμήματα, ουσιαστικά εκπροσωπεί δύο άνισους λόγους: ο 6_α είναι ο 1024/1089 (=0,940312213), ενώ ο 6_β είναι το υπόλοιπον της αφαιρέσεως του 6_α από τον μείζονα τόνο, δηλαδή ο $8/9 : 1024/1089 = 121/128 (= 0,9453125) > 6_\alpha$.

Αν τώρα πούμε, ότι θα παράγουμε τον λόγο που ο 15 εκπροσωπεί, διά της αφαιρέσεως του 6_β από τον 22/27, τότε έχουμε $22/27 : 121/128 = 256/297$. Αυτή η διαδικασία παραγωγής του λόγου του 15, ενώ φαίνεται να λύνει το πρόβλημα, στην ουσία δημιουργεί ένα άλλο: αλλάζει το μέγεθος του λόγου για τον 18 στο Σεμπά 2. Ο φαύλος κύκλος αυτός γεννάται από την εγγενή αδυναμία που έχει η θεωρία των διαστημάτων του Χρυσάνθου, στο να περιγράψει με ένα ενιαίο τρόπο χρήσης των ακεραίων εκπροσώπων τους μαθηματικούς λόγους των διαστημάτων, αδυναμία

που εδράζεται στον λανθασμένο συσχετισμό του ελάσσονα 9 με τον ελάχιστο 7.

Το ερώτημα είναι: είμαστε υποχρεωμένοι να απορρίψουμε αυτήν την τρίτη εκδοχή του Χουζάμ, για την αρμονική ασυνέπεια που αυτή υποθάλλει; Αν ναι, τότε υποχρεωτικά θα πρέπει να απορρίψουμε και κάθε κλίμακα η οποία εμπεριέχει το 6, καθώς και το 15. Αν όχι, θα πρέπει ανακεφαλαιωτικά, να εξετάσουμε την δυνατότητα να χρησιμοποιήσουμε με κατάλληλο και ενιαίο τρόπο έναν και μόνον λόγο ο οποίος θα εκπροσωπείται από τον 6, έναν και μόνον λόγο ο οποίος θα εκπροσωπείται από τον 15.

Κι ας μη μας διαφεύγει και το εξής: αν οι 6 και 15 απορριφθούν λόγω αρμονικής ακαταλληλότητας από μία κλίμακα μιας χρώας, μοιραία θα πρέπει να καταδικάσουμε και την χρήση του 6 στο διάγραμμα της 4^{ης} μικτής εναρμόνιας κλίμακας του Χρυσάνθου.

8. (κ) πα βου γα δι κες ζω νη Πα Εβίτζ

Ο κες αν τοποθετηθεί στην θέση που κατέχει ο ζω των εναρμονιών κλιμάκων, δηλαδή κατά ένα τεταρτημόριο ψηλότερα του ξ τότε εξοικονομούμε έναν περδέ. Θα έχουμε δε ήδη επιλέξει και την θέση του ζω της χρώας του Ατζέμ που ακολουθεί.

	π	ϵ	γ	Δ	ξ	ζ	η	π'
Α' ήχος	9	7	12	12	9	7	12	
Εβίτζ	9	7	12	15	6	7	12	
	π	ϵ	γ	Δ	$[\xi\sigma]$	ζ	η	π'

Το κες λοιπόν θα βρίσκεται κατά 3 (32/33) ψηλότερα από τον ξ . Το διάστημα δι-κес που εκπροσωπείται από το 15, θα είναι άθροισμα μείζονος και τεταρτημορίου, δηλαδή $8/9 \times 32/33 = 256/297$. Το 6 που βρίσκεται μεταξύ κες και ζω, θα εκπροσωπεί τον λόγο $22/27 : 256/297 = 121/128$.

9. (λ) πα βου γα δι κε ζω νη Πα Ατζέμ

Ο ζω τοποθετούμενος κατά τεταρτημόριο πάνω από τον ξ δημιουργεί ένα εναρμόνιο τετράχορδο όπου το 13 το οποίο γεννάται μεταξύ ζω και νη εκπροσωπεί τον γνωστό λόγο 891/1024.

	π_q	$\frac{6}{\lambda}$	τ_{λ}	Δ_{λ}	ξ_q	ξ'_{λ}	η'_{λ}	π'_q
A' ήχος	9	7	12	12	9	7	12	
Ατζέμ	9	7	12	12	3	13	12	
	π_q	$\frac{6}{\lambda}$	τ_{λ}	Δ_{λ}	ξ_q	ξ'_{λ}	η'_{λ}	π'_q

10. (μ) πα βου γα δι κε ζωσ νη Πα Μαχούρ

Η όξυνση του ζω, δεδομένου ότι το διάστημα $\xi'_{\lambda}-\eta'_{\lambda}$ είναι ελάχιστος 7 (81/88), μπορεί να γίνει είτε κατά τριτημόριο 4, είτε κατά τεταρτημόριο 3. Στην πρώτη περίπτωση ο ζωσ θα απέχει κατά τεταρτημόριο από τον νη, στην δεύτερη κατά τριτημόριο. Θεωρώ την πρώτη εκδοχή επικρατέστερη, διότι κατ' αυτήν θα παραχθεί ένα εναρμόνιο τετράχορδο δι-νη της μορφής 12-13-3. Το δε τρίχορδο κε-νη θα έχει αρμονικότητα σχέση με το τρίχορδο πα-γα της κλίμακας του Μπουσελίκ, και το βουσ' του Μπουσελίκ θα σχηματίζει με το ζωσ του Μαχούρ διάστημα τέλειας 5^{ης}.

	π_q	$\frac{6}{\lambda}$	τ_{λ}	Δ_{λ}	ξ_q	ξ'_{λ}	η'_{λ}	π'_q
A' ήχος	9	7	12	12	9	7	12	
Μαχούρ	9	7	12	12	13	3	12	
	π_q	$\frac{6}{\lambda}$	τ_{λ}	Δ_{λ}	ξ_q	$[\xi']$	η'_{λ}	π'_q

11. (ν) πα βου γα δι κε ζω νη^ρ Πα Ζαβίλ

Ο ελάχιστος $\xi'_{\lambda}-\eta'_{\lambda}$ μπορεί να ελαττωθεί είτε κατά τριτημόριο 4 είτε κατά τεταρτημόριο 3. Η ελάττωση κατά 4 θα απαιτήσει έναν νέο περδέ. Οπότε, μέσα στο πνεύμα οικονομίας περδέδων θα δώσουμε στο νη^ρ την ίδια θέση που κατέχει ο ζωσ του Μαχούρ.

	π_q	$\frac{6}{\lambda}$	τ_{λ}	Δ_{λ}	ξ_q	ξ'_{λ}	η'_{λ}	π'_q
A' ήχος	9	7	12	12	9	7	12	
Μαχούρ	9	7	12	12	13	3	12	
Ζαβίλ	9	7	12	12	9	4	15	
	π_q	$\frac{6}{\lambda}$	τ_{λ}	Δ_{λ}	ξ_q	ξ'_{λ}	$[\eta'_{\lambda}^{\rho}]$	π'_q

Το 4 στο διάγραμμά μας ως διαφορά του 3 από το 7 θα εκπροσωπεί τον λόγο $81/88 : 32/33 = 243/256$, που είναι το γνωστό λείμμα. Το δε τετράχορδο κε-Πα του Ζαβίλ θα βρίσκεται σε αρμονική σχέση με το τετράχορδο πα-δι του Σαζγκιάρ, ως έχοντα την ίδια δομή και τις βάσεις τους απέχουσες κατά τέλεια 5^η, άρα και ανά ζεύγη οι φθόγγοι αντίστοιχων βαθμίδων διαφυλάττουν την αυτή σχέση. Και τέλος το 15, όπως και στο Σαζγκιάρ θα εκπροσωπεί τον λόγο 256/297.

12. (ξ) πα βου γα δι κε ζω νησ Πα Σεχνάζ

Η θέση του νησ θα πρέπει να προσδιοριστεί κατ' αναλογία του προσδιορισμού της θέσης του γασ. Κατ' αυτόν τον τρόπο το τετράχορδο κε-Πα του Σεχνάζ θα είναι όμοιο με το τετράχορδο πα-δι του Χιτζάζ. Και οι αρμονικές σχέσεις των φθόγγων των δύο τετραχόρδων θα βασίζονται στο διάστημα της τέλει 5^{ης}.

		π̣	ḡ	ḡ	ḡ	ḡ	ḡ	ḡ
Α' ήχος		9	7	12	12	9	7	12
Σεχνάζ		9	7	12	12	9	16	3
		π̣	ḡ	ḡ	ḡ	ḡ	ḡ	ḡ

7.2.7.2 Σύνοψη

Θα μπορούσαμε να συνοψίσουμε τα συμπεράσματά μας που απορρέουν από την διερεύνησή μας επί των χροών κατά συμμονασμόν στον παρακάτω πίνακα 35. Ο πίνακας αυτός δείχνει την θέση των υφέσεων και των διέσεων που εμφανίζονται στις κλίμακες των χροών κατά συμμονασμόν συγκριτικά με τη θέση των φθόγγων της διατονικής κλίμακας πα-Πα.

Πίνακας 35

	βουρ	γαρ	διρ	κερ	ζωρ	νηρ	
διέσεις	3	6+4	3+9	3+9	3+3	6+4	3+12
Α' ήχος	π̣	ḡ	ḡ	ḡ	ḡ	ḡ	ḡ
υφέσεις	13	3+9	3+9	3+3	6+4	3+12	3
	βουρ	γαρ	διρ	κερ	ζωρ	νηρ	

Στον πίνακα αυτόν εμφανίζονται συνολικά 15 διαφορετικά ύψη (φθόγγοι) εντός μιας οκτάβας (συμπεριλαμβανομένων των άκρων). Οι φθόγγοι αυτοί θα μπορούσαμε τρόπον τινά να θεωρήσουμε ότι είναι το υλικό για την παραγωγή όλων των υπολοίπων συνδυασμών που παράγουν κλίμακες χρωών. Στον παρακάτω πίνακα 36 παρουσιάζεται το σύνολο αυτού του φθογγικού υλικού υπό μορφήν λόγων.

Πίνακας 36

α/α	φθόγγοι		λόγοι	υπολογισμός	γραμμές
1	πα	διουγκιάχ	1/1		0
2	(πας) βουρ	νεχαβέντ	32/33		3
3	βου	σεγκιάχ	11/12		9
4	βουσ γαρ	μπουσελίκ	891/1024	$(11/12 \times 81/88) : 32/33$	13
5	γα	τζαργκιάχ	27/32	$11/12 \times 81/88$	16
6	γας διρ	σεμπά / ουζάλ	99/128	$3/4 : 32/33$	25
7	δι	νεβά	3/4		28
8	δισ κερ	μπεγιατί / χησάρ	11/16	$3/4 \times 11/12$	37
9	κε	χουσεϊνί	2/3		40
10	κεσ ζωρ	ατζέμ	64/99	$2/3 \times 32/33$	46
11	ζω	εβίτζ	11/18	$2/3 \times 11/12$	49
12	ζωσ νη ρ	μαχούρ	297/512	$(1/2 : 8/9) : 32/33$	53
13	νη	γκερδανιέ	9/16	$1/2 : 8/9$	56
14	νησ (Παρ)	σεχνάζ	33/64	$1/2 : 32/33$	65
15	Πα	μουχαγέρ	1/2		68

Σύμφωνα με την παραπάνω διαμόρφωση, και με βάση την ισοδυναμία της 8ας, διαφοροποιούνται ορισμένοι ενδιάμεσοι φθόγγοι ως προς την θέση τους όπως αυτή καθορίστηκε στον Πίνακα 34. Συγκεκριμένα:

- Ο νεχαβέντ και η 8^α του σουμπουλέ, απέχουν κατά τεταρτημόριο 32/33, και όχι κατά λείμμα 243/256 από τον υποκάτω τους κύριο φθόγγο (διουγκιάχ και μουχαγέρ αντίστοιχα).
- Ο μπουσελίκ και το τιζ μπουσελίκ απέχουν από τους υπεράνω τους κύριους φθόγγους (τζαργκιάχ και τιζ τζαργκιάχ αντίστοιχα) κατά τεταρτημόριο και όχι κατά λείμμα.
- Ο περδές ο οποίος παράγει τα σεμπά και ουζάλ καθώς και αυτός που παράγει τα τίτζια τους απέχει κατά τεταρτημόριο από τον υπεράνω τους κύριο περδέ (νεβά και τιζ νεβά αντίστοιχα) και όχι κατά λείμμα.

δ) Ο περδές ατζέμ καθώς και η κάτω 8^α του (ατζέμ ασηράν) απέχουν από τον υποκάτω τους κύριο περδέ κατά τεταρτημόριο και όχι κατά λείμμα.
Έτσι έχουμε την εξής κατατομή του ταμπούρ:

Πίνακας 37

3^η χορδή 2^η χορδή 1^η χορδή

0	νερμ διουγκιάχ	νερμ τζαργκιάχ	γιεγκιάχ						
1	εκτός χρήσης	γιεγκιάχ	χουσεϊνί ασηράν					ΜΕΙΖΩΝ 8/9 204	ΜΕΙΖΩΝ 8/9 204
2	εκτός χρήσης	εκτός χρήσης	ατζέμ ασηράν					32/33 53	
3	εκτός χρήσης	εκτός χρήσης	αράκ					121/128 98	ΕΛΑΣΣΩΝ 11/12 151
4	εκτός χρήσης	εκμελικός	ραχαβί					ΛΕΙΜΜΑ 243/256 90	
5	γιεγκιάχ	εκμελικός	ραστ					32/33 53	ΕΛΑΧΙΣΤΟΣ 81/88 143
6	εκτός χρήσης	ραχαβί	ζιργκιουλέ					ΕΛΑΣΣΩΝ 11/12 151	
7	χουσεϊνί ασηράν	ραστ	διουγκιάχ					32/33 53	ΜΕΙΖΩΝ 8/9 204
8	ατζέμ ασηράν	εκμελικός	νεχαβέντ					32/33 53	
9	αράκ	ζιργκιουλέ	σεγκιάχ					121/128 98	ΕΛΑΣΣΩΝ 11/12 151
10	ραχαβί	εκμελικός	μπουσελίκ					ΛΕΙΜΜΑ 243/256 90	
11	ραστ	εκμελικός	τζαργκιάχ					32/33 53	ΕΛΑΧΙΣΤΟΣ 81/88 143
12	ζιργκιουλέ	μπουσελίκ	σεμπά / ουζάλ					ΕΛΑΣΣΩΝ 11/12 151	
13	διουγκιάχ	τζαργκιάχ	νεβά					32/33 53	ΜΕΙΖΩΝ 8/9 204
14	εκμελικός	σεμπά	μπεγιατί / χησάρ					ΕΛΑΣΣΩΝ 11/12 151	
15	εκμελικός	νεβά	χουσεϊνί					32/33 53	ΜΕΙΖΩΝ 8/9 204
16	μπουσελίκ	εκμελικός	ατζέμ					32/33 53	
17	εκμελικός	χησάρ	εβίτζ					121/128 98	ΕΛΑΣΣΩΝ 11/12 151
18	σεμπά / ουζάλ	εκμελικός	μαχούρ					ΛΕΙΜΜΑ 243/256 90	
19	νεβά	εκμελικός	γκερδανιέ					32/33 53	ΕΛΑΧΙΣΤΟΣ 81/88 143
20	μπεγιατί / χησάρ	μαχούρ	σεχνάζ					ΕΛΑΣΣΩΝ 11/12 151	
21	χουσεϊνί	γκερδανιέ	μουχαγέρ					32/33 53	ΜΕΙΖΩΝ 8/9 204
22	ατζέμ	εκμελικός	σουμπουλέ					32/33 53	
23	εβίτζ	σεχνάζ	τιζ σεγκιάχ					121/128 98	ΕΛΑΣΣΩΝ 11/12 151
24	μαχούρ	εκμελικός	τιζ μπουσελίκ					ΛΕΙΜΜΑ 243/256 90	
25	γκερδανιέ	εκμελικός	τιζ τζαργκιάχ					32/33 53	ΕΛΑΧΙΣΤΟΣ 81/88 143
26	σεχνάζ	τιζ μπουσελίκ	τιζ σεμπά / ουζάλ					ΕΛΑΣΣΩΝ 11/12 151	
27	μουχαγέρ	τιζ τζαργκιάχ	τιζ νεβά					32/33 53	ΜΕΙΖΩΝ 8/9 204
28	εκμελικός	τιζ σεμπά / ουζάλ	τιζ μπεγιατί / χησάρ					ΕΛΑΣΣΩΝ 11/12 151	
29	εκμελικός	τιζ νεβά	τιζ χουσεϊνί					32/33 53	ΜΕΙΖΩΝ 8/9 204

Σύμφωνα με αυτά που εξετάσαμε, θα παρουσιάσω τις χρώες του Χρυσάνθου στους ακόλουθους Πίνακες:

Πίνακας 38

Χρώες κατά συμμονασμόν								
		π	ϵ	η	δ	ξ	ζ	η'
	Α' ήχος	9	7	12	12	9	7	12
1	Κιουρδί	3	13	12	12	9	7	12
2	Μπουσελίκ	9	3	12	12	9	7	12
3	Σαζγκιάρ	9	4	15	12	9	7	12
4	Χιτζάζ	9	16	3	12	9	7	12
5	Σεμπά	9	7	9	15	9	7	12
6	Χισάρ	9	7	21	3	9	7	12
7	Χουζάμ	9	7	12	9	12	7	12
8	Εβίτζ	9	7	12	15	6	7	12
9	Ατζέμ	9	7	12	12	3	13	12
10	Μαχούρ	9	7	12	12	13	3	12
11	Ζαβίλ	9	7	12	12	9	4	15
12	Σεχνάζ	9	7	12	12	9	16	3

Πίνακας 39

Χρώες κατά συνδυασμόν								
		π	ϵ	η	δ	ξ	ζ	η'
	Α' ήχος	9	7	12	12	9	7	12
1	Ζαβίλ κιουρδί	3	13	12	12	9	4	15
2	Σεχνάζ μπουσελίκ	13	3	12	12	9	16	3
3	Ατζέμ ασιράν	3	13	12	12	3	13	12
4	Χισάρ μπουσελίκ	13	3	21	3	9	7	12
5	Πλ. Β' ήχος*	7	18	3	12	9	7	12
6	Νισαβερέκι	13	12	3	12	9	7	12
7	Σεχνάζ τέλειον	9	16	3	12	9	16	3
8	Αρεζμπάρ	9	7	21	3	3	13	12

Από τις ανωτέρω κλίμακες η 5^η είναι η μόνη που συσχετίζεται με ήχο, τον ήχο του πλ. Β', και η μόνη η οποία δεν φέρει αραβοπερσικό όνομα. Αυτό που αξίζει να προσέξουμε σε αυτήν την κλίμακα είναι ότι έχει να κάνει με την παρουσία του βουρ και να ανατρέξουμε σε όσα έχουν ειπωθεί σχετικά κατά την εξέταση της χρώας του Χιτζάζ. Υποχρεωτικά, αναπαρέστησα την κλίμακα αυτή όπως την παραθέτει ο Χρυσάνθος στο κεφάλαιο *Περί του Χρωματικού Γένους*. Ουσιαστικά, όμως η κλίμακα αυτή (η 5^η) δεν ανήκει στις χρώες-Μακάμια. Κάτι τέτοιο υποδηλώνεται έμμεσα από το ότι δεν έχει όνομα αραβοπερσικό. Άρα και η θέση του βουρ σε απόσταση ελαχίστου από τον πα δεν υφίσταται στο φθογγικό υλικό του συστήματος των Μακάμ, διότι τα συγγενικά προς τον πλ. του Β' Μακάμια διατηρούν τους βου και ζω στην διατονική τους θέση, (βλέπε στις κλίμακες: το ζω στη 2^η Σεχνάζ Μπουσελίκ, το βου και το ζω στην 8^η Σεχνάζ τέλειον).

Αλλά και ένα βουρ σε απόσταση ελαχίστου από τον πα θα έκανε απαιτητή την ύπαρξη ενός ανάλογου ζωρ σε απόσταση ελαχίστου από τον κε, ώστε να διασφαλίζεται η δυνατότητα στο τετράχορδο πα-7-βουρ-18-γασ-3-δι να μεταφέρεται κατά μία τέλεια 5^η πάνω και να αναπαράγει το γένος του. Κατ' αυτόν τον τρόπο οι 15 φθόγγοι-υλικό του συστήματος θα έπρεπε να αυξηθούν σε 17. Επιπλέον δε ο κανόνας παραγωγής των κυρίων σουμπέδων θα έπρεπε να διευρυνθεί.

Ανάλογο πρόβλημα παρουσιάζεται στην κλίμακα του Χουμαγιούν, που συγκαταλέγεται στα 4 Μακάμια που παραθέτει ο Χρυσάνθος, στην §273 χρώες κατά συντριάσμον. Το Χουμαγιούν έχει την εξής κλίμακα κατά Χρυσάνθο: πα βου γασ δι κε ζωρ νησ (Πα).

Το τετράχορδο στη βάση της κλίμακας του Χουμαγιούν είναι ένα τετράχορδο χρωματικό του τύπου 9-16-3, τετράχορδο κοινό και στο Χιτζάζ και στο Σεχνάζ τέλειον. Το τετράχορδο με βάση το κε, όμως, ζητά τον ζω ύφεση και τον νη δίεση. Και ενώ θα αναμενόταν η κλίμακα να απαρτίζεται από δύο διαζευγμένα όμοια τετράχορδα χρωματικά του τύπου 9-16-3, ο Χρυσάνθος την απαρτίζει από δύο διαφορετικά με το οξύ τετράχορδο να έχει σκληρότερο χρώμα.

Το οξύ τετράχορδο κε ζωρ νησ Πα, αν το θεωρήσουμε μέσα στο υλικό των 15 φθόγγων που έχουμε ορίσει, οφείλει να είναι του τύπου:

κε-3-ζωρ-22-νησ-3-Πα. Το τριημίτονο ζωρ-νησ=22 είναι ιδιαίτερα μεγάλο και σε κανένα από τα γένη ή τις κλίμακες του Χρυσάνθου δεν απαντάται. Το μεγαλύτερο τριημίτονο που απαντάται στην θεωρία του Χρυσάνθου είναι το 18, ενώ στους άλλους θεωρητικούς μεγαλύτερο τριημιτόνιο από το γα-δσ=21 της σπάθης (χισάρ) δεν απαντάται. Επομένως εισερχόμαστε στο δίλλημα του αν θα διευρύνουμε κι άλλο την ποικιλία των

διαστημάτων, ή θα πρέπει να αποδεχτούμε ότι με το ζωρ ο Χρυσανθος υπονοεί ένα διάστημα κε-ζωρ=7 (81/88), οπότε το τετράχορδο κε-ζωρ-νησ-Πα θα ανήκει στα τετράχορδα του χρωματικού γένους του πλ. Β'. Στην δεύτερη αυτή περίπτωση καθίσταται και πάλι απαιτητή η διεύρυνση του φθογγικού υλικού μας από 15 σε 17 φθόγγους, προσθέτωντας δύο περδέδες έναν για το βουρ σε απόσταση 7 (81/88) από τον πα και έναν για τον ζωρ σε απόσταση πάλι 7 (81/88) από τον κε. Οπότε και στο σύστημα του Μακάμ θα πρέπει να αποδεχτούμε ότι έχουμε δύο κλάδους χρωματικού γένους, έναν που βασίζεται στο τετράχορδο 9-16-3 και έναν δεύτερο που βασίζεται στο τετράχορδο 7-18-3. Και εξ αυτών θα γεννηθούν και απλές, από όμοια τετράχορδα κλίμακες, και μικτές από ανόμοια.

Υπάρχει όμως και μια τρίτη εκδοχή. Αν το μέλος κινείται μεταξύ πα και ζωρ, χωρίς να υπερβαίνει το ζωρ, τότε ως ζωρ χρησιμοποιείται αυτός που απέχει κατά τεταρτημόριο από τον κε. Όταν το μέλος εδράζεται στον κε και κινείται μέχρι τον άνω Πα, τότε χρησιμοποιείται το χρωματικό τετράχορδο των Μακάμ, δηλαδή το 9-16-3, οπότε ο ζω είναι στη φυσική του θέση. Ο Χρυσανθος λοιπόν αναφερόμενος στο Χουμαγιούν και θέλοντας να δείξει αυτήν την ιδιομορφία στη χρήση του ζω προτίμησε να αναφερθεί στην θέση του ως ζωρ. Γιατί κατά τα άλλα το Χουμαγιούν και το Σεχνάζ τέλειον έχουν την ίδια κλίμακα, διαφέρουν όμως ως προς την πορεία μέλους (τουρκιστί seyir και σε ελληνική απόδοση σαγίρ ή σεγίρ). Και εδώ θα πρέπει να προσθέσω, ότι στα χρωματικού γένους μακάμια, όπως το Χιτζάζ, το Σεχνάζ, το Χουμαγιούν, ο ζω αναλόγως της κίνησης θα εμφανίζεται άλλοτε ως ζωρ 3 από τον κε, και άλλοτε στη φυσική του θέση, (βλέπε παρακάτω, τα Μακάμια αναλυτικά).

Πίνακας 40

Χρόες κατά συντριάσμόν								
		π̣	ḡ	ḡ	Δ	ḡ	ḡ	ḡ
	Α' ήχος	9	7	12	12	9	7	12
1	Νισσαμπούρ	13		12	3	12	3	13
2	Σουμπουλέ	3	13	9	15	3	13	12
3	Χουμαγιούν μερικό	9	16	3	12	3		
	Χουμαγιούν πλήρες	9	16	3	12	9	16	3
4	Καρτζιγάρ	9	4	15	9	12	16	3

7.3 Οι αναφορές του Κυριάκου Φιλοξένους στα Μακάμια.

Ο Κυριάκος Φιλοξένους αναφέρεται στα μακάμια με πολύ λίγες λέξεις στην αρχική παράγραφο κάθε κεφαλαίου, όταν εξετάζει τους ήχους χωριστά. Θα παραθέσουμε τα σχετικά αποσπάσματα:

<p style="text-align: center;">ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Δ'.</p> <p style="text-align: center;"><i>Περὶ τοῦ Πρώτου ἤχου.</i></p> <hr style="width: 20%; margin: 10px auto;"/> <p>§ 166. Ὁ πρῶτιστος πάντων τῶν ἤχων ἡ ἀρμονιῶν ὀνομάζεται, ἀπὸ μὲν τοὺς Ἑλληνας Δώριος, ἀπὸ δὲ τοὺς Τουρκοάραβας Σιπᾶ, καθ' ἡμᾶς δὲ Πρῶτος.</p>	<p style="text-align: center;">ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Η'.</p> <p style="text-align: center;"><i>Περὶ τοῦ Πλαγίου Α'. ἤχου.</i></p> <hr style="width: 20%; margin: 10px auto;"/> <p>§ 200. Ὁ δὲ Πέμπτος ἤχος ὀνομάζεται ἀπὸ μὲν τοὺς ἀρχαίους Ἑλληνας Ὑποδώριος, ἀπὸ δὲ τοὺς Τουρκοάραβας Χουσεϊνί, καθ' ἡμᾶς δὲ Πλάγιος τοῦ Α'.</p>
<p style="text-align: center;">ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Ε'.</p> <p style="text-align: center;"><i>Περὶ τοῦ Δευτέρου ἤχου.</i></p> <hr style="width: 20%; margin: 10px auto;"/> <p>§ 175. Ὁ Δεύτερος ἤχος ὀνομάζεται ἀπὸ μὲν τοὺς ἀρχαίους Ἑλληνας μουσικοὺς Λύδιος, ἀπὸ δὲ τοὺς Τουρκοάραβας Χουζάμ, καθ' ἡμᾶς δὲ Δεύτερος.</p>	<p style="text-align: center;">ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Θ'.</p> <p style="text-align: center;"><i>Περὶ τοῦ Πλαγίου Β'. ἤχου.</i></p> <hr style="width: 20%; margin: 10px auto;"/> <p>§ 210. Ὁ δὲ ἕκτος ἤχος, ὅστις ὀνομάζεται ἀπὸ μὲν τοὺς Ἑλληνας Ὑπολύδιος, ἀπὸ δὲ τοὺς Τουρκοάραβας Χιτζᾶς, καθ' ἡμᾶς δὲ πλάγιος τοῦ Β'.</p>
<p style="text-align: center;">ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΣΤ'.</p> <p style="text-align: center;"><i>Περὶ τοῦ Τρίτου ἤχου.</i></p> <hr style="width: 20%; margin: 10px auto;"/> <p>§ 183. Ὁ κατὰ τὸ γένος ἐναρμόνιος καὶ ἀνδρικός οὗτος ἤχος, ὁ ὁποῖος κατὰ μὲν τοὺς ἀρχαίους Ἑλληνας μουσικοὺς ὀνομάζετο Φρύγιος, κατὰ δὲ τοὺς Τουρκοάραβας Τζαρκιάχ, καθ' ἡμᾶς δὲ Τρίτος,</p>	<p style="text-align: center;">ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Γ'.</p> <p style="text-align: center;"><i>Περὶ τοῦ Βαρύως ἤχου.</i></p> <hr style="width: 20%; margin: 10px auto;"/> <p>§ 224. Ὁ εἰδόμος ἤχος, ὀνομάζεται ἀπὸ μὲν τοὺς ἀρχαίους Ἑλληνας Ὑποφρύγιος ἢ Βαρύς, ἀπὸ δὲ τοὺς Τουρκοάραβας Μπεστεγκιάρ, καὶ καθ' ἡμᾶς Πλάγιος τοῦ Γ' ἢ Βαρύς.</p>
<p style="text-align: center;">ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Ζ'.</p> <p style="text-align: center;"><i>Περὶ τοῦ Τετάρτου ἤχου.</i></p> <hr style="width: 20%; margin: 10px auto;"/> <p>§ 191. Ὁ πανηγυρικός οὗτος καὶ ἡδονικός ἤχος, ἀπὸ μὲν τοὺς ἀρχαίους Ἑλληνας μουσικοὺς ὀνομάζετο Μιξολύδιος (6), ἀπὸ δὲ τοὺς Τουρκοάραβας Νεβά (γ), καθ' ἡμᾶς δὲ</p> <p>(α) Τάυτη τοι καὶ Ἀλεξάνδρῳ ποτὲ τὸν Φρύγιον ἐπαυλήσαντα, ἐξαναστῆσαι αὐτὸν ἐπὶ τὰ ὄπλα, λέγεται, μεταξὺ δειπνοῦντα καὶ ἐπαναγαγεῖν πάλιν πρὸς τοὺς συμπότας, τὴν Ἀρμονίαν χαλάσαντα. Μ. Βασίλ. Παράιν. πρὸς τοὺς νέους (§ 166).</p> <p>(β) Μιξολύδιος ὀνομάσθη, διότι ἤνωσαν αὐτὸν οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες μουσικοὶ μὲ τὸν Δωρίον τρόπον (4. ἤχον) ἐκεῖνο, ὅπερ φαίνεται εἰς ἡμᾶς κατὰ τὸ Στιχηραρικόν μέλος. Εἰσεῖρε δὲ αὐτὸν ἡ δεκάτη Μοῦσα Σαπφώ.</p> <p>(γ) Νεβά ὀνομάζουσιν οἱ ἐξωτερικοὶ μουσικοὶ τὸν Τέταρτον ἤχον κατὰ τὸ ἴσον Δι τοῦ Παπαδικοῦ μέλους, ὅστις ἀπηχεῖται διὰ τοῦ Ἄγια. Τὸ δὲ ἴσον Πα, τοῦ Στιχηραρικοῦ μέλους ὀνομάζουσιν Πεγιατί. Καὶ κατὰ τὸ ἴσον Βου, ἢ Λέγετος, Σεικιάχ καθὼς καὶ τοὺς λοιποὺς κλάδους αὐτοῦ ὡς τὸ Τίξ Σεικιάχ. Γεκιάχ, Νουούργι, Φεραχνάκ κτλ.</p>	<p style="text-align: center;">ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΙΑ'.</p> <p style="text-align: center;"><i>Περὶ τοῦ Πλαγίου Δ'. ἤχου.</i></p> <hr style="width: 20%; margin: 10px auto;"/> <p>§ 238. Ὁ ὀγδοὺς οὗτος καὶ τελευταῖος ἤχος τῶν ὀκτώ, ἀπὸ μὲν τοὺς ἀρχαίους Ἑλληνας ὀνομάζετο Ὑπομιξολύδιος, ἀπὸ δὲ τοὺς Τουρκοάραβας Ῥάστ καθ' ἡμᾶς δὲ Πλάγιος τοῦ Δ'.</p>

Τα παραπάνω μπορούν να συνοψιστούν στον παρακάτω πίνακα:

Πίνακας 41

Ήχοι	Αρχαίοι Τρόποι	Μακάμια
Ήχος Α΄	Δώριος	Σεμπά
Ήχος Β΄	Λύδιος	Χουζάμ
Ήχος Γ΄	Φρύγιος	Τζαργκιάχ
Ήχος Δ΄	Μιξολύδιος	Νεβά
Ήχος Δ΄ Λέγετος		Σεγκιάχ, και οι κλάδοι : Τιζ-Σεγκιάχ, Γιεγκιάχ, Νου[χ]ουφτ, Φεραχνάκ
Ήχος Πλάγιος Α΄	Υποδώριος	Χουσεϊνί
Ήχος Πλάγιος Β΄	Υποφρύγιος	Χιτζάς
Ήχος Βαρύς	Υπολύδιος	Μπεστεγκιάρ
Ήχος Πλάγιος Δ΄	Υπομιξολύδιος	Ραστ

Αυτές οι περιορισμένες πληροφορίες δεν προσφέρονται για ιδιαίτερη μελέτη και σχολιασμό. Σε γενικές γραμμές θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Φιλοξένης δεν ενδιαφέρεται ιδιαίτερος να θίξει το θέμα. Σε δύο σημεία μάλιστα, σχετικά με την αντιστοίχιση των ήχων με τους αρχαίους τρόπους, αφίσταται των καθιερωμένων, και αντιστοιχεί τον Β΄ ήχο με τον Λύδιο, ενώ τον Γ΄ με τον Φρύγιο, ενώ στον Χρύσανθο η αντιστοίχιση είναι ακριβώς η αντίθετη, (Β΄ ήχος = Φρύγιος, Γ΄ ήχος = Λύδιος).

Ο συσχετισμός ήχων και μακαμιών είναι τυπικά σωστός, με μόνες επιφυλάξεις τις εξής:

α) την αντιστοίχιση του Α΄ ήχου με το Σεμπά, το οποίο λόγω της χρωματικότητάς του, εκλαμβάνεται, είτε ως κλάδος του Α΄ ήχου, είτε και ως κλάδος του Πλ. του Α΄. Συνήθως, οι έλληνες θεωρητικοί του εξωτερικού μέλους προτιμούν να αντιστοιχούν τον Α΄ ήχο με το Διουγκιάχ, όχι τόσο λόγω του μέλους του Διουγκιάχ, όσο λόγω του ότι το διουγκιάχ ως μακάμι-φθόγγος αντιστοιχεί με το πα, την βάση του έσω Α΄ ήχου. Κατά τα άλλα και το Διουγκιάχ ενσωματώνει στο μέλος του χρωματικές φράσεις.

β) την κατάταξη των μακαμιών Γιεγκιάχ, Νουχούφτ και Φεραχνάκ ως κλάδων του Σεγκιάχ. Τα τρία αυτά μακάμια συνήθως παρουσιάζονται ως κλάδοι του Νεβά.

Προτού προχωρήσουμε να εξετάσουμε τα όσα ο Στέφανος παραθέτει στην ΚΡΗΠΙΔΑ του για τα Μακάμια, θα πρέπει να πούμε ότι τόσο ο

Αγαθοκλέους όσο και ο Φωκαεύς δεν αναφέρονται καθόλου στα Μακάμια στα συγγράμματά τους.

7.4. Οι αναφορές της Κρηπίδος του Στεφάνου στα Μακάμια.

Ο Στέφανος στην ΚΡΗΠΙΔΑ του, στα κεφάλαια που εξετάζει τον κάθε ήχο χωριστά, στο τέλος κάθε κεφαλαίου του, παραθέτει ένα κατάλογο των Μακαμιών που σχετίζονται με τον συγκεκριμένο ήχο, προσθέτοντας ένα μικρό σχολιασμό που περιγράφει αδρά τον τρόπο κίνησης κάθε Μακαμιού.

Παραθέτω κατ' ήχον τα σχετικά αποσπάσματα, τα οποία έχουν αξία περισσότερο ταξινομική, τις δε συστηματικές πληροφορίες θα τις συνεξετάσουμε σε επόμενα κεφάλαια. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο κατάλογος αυτός της ΚΡΗΠΙΔΟΣ, αυτούσιος περιλαμβάνεται και στην ΕΡΜΗΝΕΙΑ Της Εξωτερικής Μουσικής ως "Συνοπτική Εξήγησις..." των Μακαμιών με την έννοια του τρόπου, (ΕΡΜΗΝΕΙΑ, σελίδες 46 έως και 53).

Ἦχος Πρῶτος Τετράφωνος.

Τὸ Χουσεῖνι εἶναι ἦχος Α'. τετράφωνος, ὅστις ἀρχόμενος ἐκ τοῦ Κε, καταλήγει εἰς τὸν Πα.

Τὸ Χουσεῖνι ἀσιρὰν γινόμενον ἐκ τοῦ Α'. ἄρχεται ἐκ τοῦ Κε, καὶ τελειώνει εἰς τὸν κάτω Κε.

Τὸ Κιοτζέκ ὡσαύτως ἀπὸ τοῦ Α'. γινόμενον, ἄρχεται ἐκ τοῦ Κε, ἀναβαίνει εἰς τὸν Νη, καὶ καταλήγει εἰς τὸν Πα.

Τὸ Σελμέκ ὁμοίως ἀπὸ τοῦ Α'. γινόμενον, ἄρχεται ἐκ τοῦ Κε, ἀναβαίνει εἰς τὸν ὑψηλὸν Πα, καὶ καταβαῖνον τελευτᾷ εἰς τὸν κάτω Πα.

Τὸ Χουσεῖνι χιουρτί γινόμενον ὡσαύτως ἀπὸ τοῦ Α'. ἄρχεται ἐκ τοῦ Κε, καταβαίνει εἰς τὸν Βου μὲ ὕφρεσιν καὶ τελειοῦται εἰς τὸν Πα.

Τὸ Χορασὰν γινόμενον καὶ τοῦτο ἀπὸ τοῦ Α'. ἄρχεται ἐκ

τοῦ Κε, κατιὸν δὲ τὸν Γα μὲ δέσιν, καταλήγει εἰς τὸν Πα.

Τὸ Μουχαγιέρ γινόμενον ἐκ τοῦ Α'. ἤχου, ἄρχεται ἐκ τοῦ ὑψηλοῦ Πα, ἀναβαίνει τὸν ὑψηλὸν Γα, καὶ κατιὸν κάμνει ὕφρεσιν τὸν Δι, τελειούμενον εἰς τὸν Πα.

Τὸ Μουχαγιέρ πουςελίκ ὁμοίως ἀπὸ τοῦ Α'. γινόμενον ἄρχεται ἐκ τοῦ ὑψηλοῦ Πα, ἀναβαίνει τὸν ὑψηλὸν Γα, καὶ κατιὸν

κάμνει ὕφεισιν τὸν Ζω, καὶ δίεσιν τὸν Βου, περατούμενον εἰς τὸν Πα.

Τὸ Βετζτί γίνεται ἐκ τοῦ Α'. ἤχου, ὅπερ ἀρχόμενον ἐκ τοῦ Κε, καταβαῖνον κάμνει ὕφεισιν τὸν Δι, καὶ τελευτᾷ εἰς τὸν Πα.

Ἦχος Δεύτερος

Τὸ Χουζάμ ἐκ τοῦ Δ'. ἤχου γινόμενον, ἄρχεται ἀπὸ τοῦ Δι, ἀναβαῖνον κάμνει ὕφεισιν τὸν Κε, καταβαῖνον δὲ λήγει εἰς τὸν Δι.

Τὸ Νισαπούρ ἀπὸ τοῦ Δ'. ἤχου γινόμενον, ἄρχεται ἐξ αὐτοῦ, καὶ καταβαῖνον κάμνει τὸν Γα καὶ Βου δίεσιν ὅπου καὶ καταλήγει.

Ἦχος Τρίτος.

Τὸ τζαρκιάχ εἶναι ἤχος τρίτος ἄρχεται ἀπὸ τοῦ Γα, ἀναβαῖνον κάμνει ὕφεισιν τὸν Ζω, καὶ καταβαῖνον τελευτᾷ εἰς τὸν Γα.

Τὸ ἀτζέμ εἶναι ὁ ἐναρμόνιος ἤχος, ὅστις ἄρχεται ἀπὸ τοῦ Ζω, τὸν ὅποιον κάμνει ὕφεισιν, καὶ καταβαῖνον τελευτᾷ εἰς τὸν Πα.

Τὸ κιουρτί εἶναι καὶ αὐτὸ ἐναρμόνιος ἤχος, ὅστις ἀρχόμενος ἐκ τοῦ Κε, καταβαίνει τὸν Βου μὲ ὕφεισιν, τελευτῶν εἰς τὸν Πα.

Τὸ ἀτζέμ κιουρτί ὡσαύτως εἶναι ἐναρμόνιος, ἄρχεται ἀπὸ τοῦ Ζω, τὸν ὅποιον κάμνει ὕφεισιν, καταβαῖνον κάμνει τὸν Βου ὕφεισιν, λήγον εἰς τὸν Πα.

Τὸ νεβρούζ, ἀτζέμ ὃν καὶ αὐτὸ ἤχος ἐναρμόνιος, ἄρχεται ἐκ τοῦ Πα, ἀναβαίνει ἕως τὸν Νη, καὶ κατιὸν κάμνει τὸν Ζω ὕφεισιν καὶ δίεσιν τὸν Δι, περατούμενον εἰς τὸν Πα.

Τὸ πεϊζάν κιουρτί γίνεται ἀπὸ τὸν ἐναρμόνιον, ἄρχεται δὲ ἀπὸ τοῦ Γα, καὶ ἀνιὸν κάμνει ὕφεισιν τὸν Δι, κατιὸν δὲ κάμνει ὕφεισιν τὸν Βου, καὶ τελευτᾷ εἰς τὸν Πα.

Τὸ ἀτζέμ ἀσιράν γινόμενον ὡσαύτως ἐκ τοῦ ἐναρμόνιου ἄρχεται ἀπὸ τοῦ Ζω, τὸν ὅποιον κάμνει ὕφεισιν, καὶ κατιὸν κάμνει τὸν κάτω Ζω ὕφεισιν, τελειούμενον εἰς τὸν κάτω Κε.

Τὸ Μπουσελίκ εἶναι ἤχος ἐναρμόνιος, ἄρχεται ἀπὸ τοῦ Κε, κατὰβαίνει τὸν Βου μὲ δῖεσιν, καὶ τελευτᾷ εἰς τὸν Πα,

Τὸ Μπουσελίκ ἀσιρὰν γίνεται ἐκ τοῦ ἐναρμονίου, ἄρχεται ἀπὸ τοῦ Κε, καταβαῖνον κάμνει δῖεσιν τὸν Βου, καὶ τελευτᾷ εἰς τὸν κάτω Κε.

Τὸ Σαζχιάρ ἐκ τοῦ ἐναρμονίου γινόμενον, ἄρχεται ἐκ τοῦ Κε, ἀνιὸν δὲ κάμνει ὕφεσιν τὸν Ζω, καὶ δῖεσιν τὸν Βου, καταλήγον εἰς τὸν Πα.

Τὸ Μπουζροῦκ γινόμενον καὶ αὐτὸ ἐκ τοῦ ἐναρμονίου, ἄρχεται ἀπὸ τοῦ Κε, καταβαῖνον κάμνει δῖεσιν τὸν Βου καὶ τελευτᾷ εἰς τὸν Νη.

Τὸ Χησάρ ὡσαύτως ἐκ τοῦ ἐναρμονίου γινόμενον ἄρχεται ἀπὸ τοῦ Κε, καταβαίνει μὲ δῖεσιν τὸν Δι, ἀναβαῖνον κάμνει δῖεσιν τὸν ὑψηλὸν Νη, καὶ κατιὸν λήγει εἰς τὸν Πα.

Τὸ Χησάρ μπουσελίκ γινόμενον ὁμοίως ἐκ τοῦ ἐναρμονίου, ἄρχεται ἐκ τοῦ Κε, καὶ κατιὸν κάμνει δῖεσιν τὸν Δι καὶ Βου, καταλήγον εἰς τὸν Πα.

Τὸ Γκερδανιέ μπουσελίκ ἐκ τοῦ ἐναρμονίου ὡσαύτως γινόμενον, ἄρχεται ἐκ τοῦ ὑψηλοῦ Νη, κατιὸν δὲ κάμνει δῖεσιν τὸν Βου, καὶ λήγει εἰς τὸν Πα.

Τὸ Ἀρεζμπάρ γίνεται ἀπὸ τοῦ ἐναρμονίου, ἀρχόμενον δὲ ἀπὸ τὸν ὑψηλὸν Νη, καταβαῖνον κάμνει τὸν Ζω ὕφεσιν καὶ δῖεσιν τὸν Δι, περατούμενον εἰς τὸν Πα.

Τὸ Γκερδανιέ ὡσαύτως γινόμενον ἀπὸ τοῦ αὐτοῦ, ἄρχεται ἐκ τοῦ ὑψηλοῦ Νη, κατιὸν δὲ κάμνει ὕφεσιν τὸν Ζω, καὶ τελευτᾷ εἰς τὸν Πα.

Τὸ Ζουμπουλὲ γινόμενον ἀπὸ τοῦ ἐναρμονίου, ἄρχεται ἐκ τοῦ ὑψηλοῦ Πα, ἀναβαίνει τὸν Βου μὲ ὕφεσιν καὶ κατερχόμενον κάμνει τὸν Ζω, καὶ Δι, καὶ Βου ὕφεσιν, καταλήγον εἰς τὸν Πα.

Τὸ Ζιρευκέν τελευταῖον γινόμενον ἀπὸ τοῦ ἐναρμονίου ἄρχε-

ται ἐκ τοῦ ὑψηλοῦ Πα, καὶ ἀνιὸν ἐπὶ τὸν ὑψηλὸν Γα, καταβαῖνον κάμνει ὕφεσιν τὸν Ζω, καὶ δῖεσιν τὸν Βου, ἀναπαυόμενον εἰς τὸν Πα.

Ἦχος Τέταρτος.

Τὸ Νεβὰ, ὃν ὁ τέταρτος ἦχος, ἄρχεται ἀπὸ τοῦ ἰδίου τοῦ φθόγγου, καταλήγον πάλιν εἰς τὸν αὐτόν.

Τὸ Γεγκιὰχ γίνεται ἀπὸ τὸν Δ'. ἦχον, ὅπερ ἀρχόμενον ἐκ τοῦ Δι, καταβαῖνον λήγει εἰς τὸν κάτω Δι.

Τὸ Πεντζουκιὰχ γέννημα ὃν τοῦ Δ'. ἦχου, ἄρχεται ἀπὸ τοῦ Δι, καὶ τελευτᾷ πάλιν εἰς τὸν Δι.

Τὸ Χουζὶ γινόμενον ἀπὸ τοῦ Δ'. ἦχου, ἄρχεται ἐκ τοῦ Δι, ἀναβαῖνον κάμνει τὸν Ζω ὕφειν, καὶ κατιὸν λήγει εἰς τὸν Πα.

Τὸ Νισαβερέκ ἐκ τοῦ Δ'. ἦχου γινόμενον, ἄρχεται ἀπὸ τοῦ Δι, καὶ καταβαίνει μὲ δίσιν τὸν Γα καὶ Δι, εἰς ὃν καὶ περατοῦται.

Τὸ Ἰσφαχάν ἐκ τοῦ Δ'. ἦχου γινόμενον, ἄρχεται ἐκ τοῦ Δι, ἀναβαῖνον κάμνει ὕφειν τὸν Ζω, καὶ κατερχόμενον κάμνει δίσιν τὸν Γα, τελευτῶν εἰς τὸν Πα.

Τὸ Νουχούφτ γίνεται ἀπὸ τὸν Δ'. ἦχον, ἄρχεται ἐκ τοῦ Δι, καὶ ἀνιὸν κάμνει ὕφειν τὸν Ζω, κατιὸν δὲ κάμνει δίσιν τὸν Γα καὶ Βου, τελειούμενον εἰς τὸν κάτω Κε.

Τὸ Ἀραμπάν γινόμενον ἀπὸ τοῦ Δ'. ἄρχεται ἐκ τοῦ Δι, ἀναβαῖνον κάμνει ὕφειν τὸν Κε, καταβαῖνον κάμνει δίσιν τὸν

Γα, καὶ ὕφειν μὲν τὸν Βου, δίσιν δὲ τὸν Ζω, καὶ πάλιν ὕφειν τὸν Κε, περατούμενον εἰς τὸν κάτω Δι.

Τὸ Ναχαβέντ κεμπὶρ γίνεται ὡσαύτως ἀπὸ τὸν Δ'. ὅπερ ἀρχόμενον ἐκ τοῦ Δι, καὶ κατιὸν ὕφειν τὸν Βου, καταλήγει εἰς τὸν Δι.

Ἦχος Λέγετος.

Τὸ Σεγκιὰχ εἶναι ὁ λέγετος ἦχος, ὅστις ἀρχόμενος ἐκ τοῦ Βου, καταβαίνει τὸν Ζω δίσιν, καὶ ἀναβαίνων περαίνεται πάλιν εἰς τὸν Βου.

Τὸ Καρτζιγάρ γίνεται ἀπὸ τὸν λέγετον, ἀρχόμενον ἀπὸ τοῦ ἰδίου φθόγγου, καὶ ἀναβαῖνον τὸν Κε μὲ ὕφειν, καὶ τὸν ὑψηλὸν Νη μὲ δίσιν, κάμνει δίσιν τὸν Πα, καὶ τελευτᾷ εἰς τὸν κάτω Βου.

Τὸ Μαγιέ ὡσαύτως γίνεται ἀπὸ τὸν λέγετον, ἀναβαίνει τὸν Κε μὲ ὕφειν, καὶ καταβαῖνον τελειοῦται εἰς τὸν Βου.

Τὸ Μουσταάρ γινόμενον καὶ αὐτὸ ἀπὸ τὸν λέγετον, ἀναβαίνει εἰς τὸν Δι, καταβαῖνον κάμνει τὸν Γα καὶ Πα δίσιν, καὶ ἀνιὸν περατοῦται εἰς τὸν Βου.

Τὸ Γκεβέστ ὡσαύτως γίνεται ἀπὸ τὸν λέγετον· ἀναβαῖνον δὲ κάμνει ὕφεισιν τὸν Δι, καὶ καταβαῖνον κάμνει τὸν Πα καὶ Ζω δίσιν, ἔπειτα ἀνερχόμενον καταλήγει εἰ τὸν Βου.

Ἦχος Πλάγιος τοῦ Πρώτου.

Τὸ Σεμπὰ γίνεται ἀπὸ τοῦ πλ. Α'. ἄρχεται δὲ ἐκ τοῦ Πα, καὶ ἀνερχόμενον κάμνει ὕφεισιν τὸν Δι, ἔπειτα κατιὸν περατοῦται εἰς τὸν Πα.

Τὸ Καρὰ ντουκιάχ ἐκ τοῦ πλ. Α'. ὁμοίως γινόμενον, ἄρχεται ἀπὸ τοῦ Νη, τὸν ὁποῖον κάμνει δίσιν, ἀναβαῖνον δὲ κάμνει τὸν Γα ὕφεισιν, καὶ κατιὸν τελειοῦται εἰς τὸν Πα.

Τὸ Ζεμζεμέ γινόμενον καὶ αὐτὸ ἐκ τοῦ πλ. Α'. ἄρχεται ἐκ τοῦ Πα, καὶ ἀνιὸν κάμνει ὕφεισιν τὸν Βου, κατιὸν δὲ λήγει εἰς τὸν Πα.

Τὸ Μπεγιατί εἶναι ἦχος πλ. τοῦ Α'. ὅπερ ἀρχόμενον ἐκ τοῦ Πα, ἀναβαῖνον κάμνει ὕφεισιν τὸν Ζω, καὶ κατιὸν κάμνει ὕφεισιν τὸν Κε, καταλήγον εἰς τὸν Πα.

Τὸ Οὐσαχ γίνεται ἀπὸ τοῦ πλ. Α'. ὅπερ ἀρχόμενον ἐκ τοῦ Πα, καταβαίνει τὸν Νη ὕφεισιν, ἀνιὸν δὲ κάμνει τὸν Ζω ὕφεισιν καὶ κατερχόμενον λήγει εἰς τὸν Πα.

Τὸ Μπαμπὰ Ταχῆρ γεννᾶται ἀπὸ τὸν πλ. Α'. ἄρχεται τῆς ἀντιφωνίας τοῦ Πα, καὶ ἀναβαῖνον μέχρι τοῦ ὑψηλοῦ Γα, κατιὸν λήγει εἰς τὸν κάτωθι Πα.

Ἦχος Πλάγιος τοῦ Δευτέρου.

Τὸ Χητζόζ γίνεται ἐκ τοῦ πλ. Β'. ἄρχεται ἀπὸ τοῦ Δι, καταβαῖνον κάμνει δίσιν τὸν Γα καὶ τελευτᾷ εἰς τὸν Πα.

Τὸ Οὐζίλ γίνεται ὡσαύτως ἐκ τοῦ πλ. Β'. ἄρχεται ἐκ τοῦ Κε, καταβαῖνον κάμνει δίσιν τὸν Γα, καὶ περατοῦται, εἰς τὸν Πα.

Τὸ Ζιργκιουλὲ ὁμοίως ἐκ τοῦ πλ. Β'. γινόμενον ἄρχεται ἐκ τοῦ Κε, κατιὸν δὲ τὸν Γα καὶ Νη μὲ δίσιν τελειοῦται εἰς τὸν Πα.

Τὸ Χουμαγιοῦν ἐκ τοῦ πλ. Β'. γινόμενον ἄρχεται ἐκ τοῦ Δι, ἀνιὸν δὲ κόμνει τὸν Ζω ὕφειν, καὶ κατιὸν τὸν Γα καὶ Νη μὲ δέειν, λήγει εἰς τὸν Πα.

Τὸ Σεχνάζ γινόμενον ἐκ τοῦ πλ. Β'. ἄρχεται ἐκ τοῦ ὑψηλοῦ Πα, καταβαῖνον δὲ κόμνει τὸν Νη, δέειν, ὁμοίως καὶ τὸν Γα καὶ Νη δέειν, περατούμενον εἰς τὸν Πα.

Τὸ Σεχνάζ μπουσελίκ ὡσαύτως ἐκ τοῦ πλ. Β'. γινόμενον ἄρχεται ἐκ τοῦ ὑψηλοῦ Πα, καὶ καταβαῖνον τὸν Νη καὶ Βου μὲ δέειν καταλήγει εἰς τὸν Πα.

Ἦχος Βαρύς.

Τὸ Ἀράκ εἶναι ἦχος Βαρύς, ὅστις ἄρχεται ἐκ τοῦ Δι, (εἰς δὲ τὸ Ἐκκλησιαστικὸν ἀπὸ τοῦ Ζω) καὶ κατερχόμενος λήγει εἰς τὸν Ζω.

Τὸ Σουλτανι ἀράκ γίνεται ἐκ τοῦ βαρέος ἤχου, ὅπερ ἄρχεται ἐκ τοῦ Δι, καὶ τελευτᾷ εἰς τὸν Πα.

Τὸ Μουχαλίφ ἀράκ ὡσαύτως γίνεται ἀπὸ τοῦ βαρέος, ἄρχεται δὲ ἀπὸ τοῦ Γα, καταβαῖνον κόμνει δέειν τὸν Πα, περατούμενον εἰς τὸν Ζω.

Τὸ Ζιλικές χαβερὰν ἐκ τοῦ βαρέως γινόμενον, ἄρχεται ἐκ τοῦ Πα, ἀνιὸν κόμνει ὕφειν τὸν Ζω, καὶ κατιὸν λήγει εἰς τὸν Ζω.

Τὸ Ζιλικές ὁμοίως γινόμενον ἀπὸ τὸν βαρὺν, ἄρχεται ἐκ τοῦ Κε, καὶ τελευτᾷ εἰς τὸν Ζω.

Τὸ Ραχατουλλεβὰ γίνεται καὶ αὐτὸ ἀπὸ τὸν βαρὺν, ἄρχεται δὲ ἀπὸ τοῦ Κε, καταβαῖνον κόμνει δέειν τὸν Γα, καὶ καταλήγει εἰς τὸν Ζω.

Τὸ Μπεστενχιάρ ὡσαύτως ἐκ τοῦ βαρέος ἤχου γινόμενον, ἀνιὸν κόμνει τὸν Ζω ὕφειν καὶ κατιὸν τὸν Γα μὲ δέειν, λήγει εἰς τὸν Ζω.

Τὸ Ἐβιτζ γίνεται καὶ αὐτὸ ἀπὸ τοῦ βαρέος, ἄρχεται δὲ ἀπὸ τοῦ ὑψηλοῦ Ζω, καὶ περατοῦται εἰς τὸν κάτωθι Ζω.

Ήχος Πλάγιος τοῦ Τετάρτου.

Τὸ Ῥάστ εἶναι ἥχος πλ. τοῦ Δ'. καταβαῖνον τὸν Ζω μὲ δίσιν, καὶ τελευτῶν εἰς τὸν Νη.

Τὸ Ῥαχαβὶ γινόμενον ἐκ τοῦ πλ. Δ'. ἄρχεται ἐκ τοῦ Δι, καὶ καταλήγει εἰς τὸν Νη.

Τὸ Νιγρίζ γινόμενον ἐκ τοῦ πλ. Δ'. ἄρχεται ἀπὸ τοῦ Δι, καταβαίνει τὸν Γα μὲ δίσιν, καὶ τελευτᾷ εἰς τὸν Νη.

Τὸ Πεντζουκιᾶχ ὡσαύτως ἐκ τοῦ πλ. Δ'. γινόμενον ἄρχεται ἐκ τοῦ Δι, καταβαίνει τὸν Γα καὶ Βου μὲ δίσιν, καὶ τελειοῦται εἰς τὸν Νη.

Τὸ Ναχαβέντ γινόμενον ἐκ τοῦ πλ. Δ'. ἄρχεται ἐκ τοῦ Δι, ἀναβαίνει τὸν Κε μὲ ὕφειν, καταβαίνει τὸν Βου μὲ ὕφειν, καὶ περατοῦται εἰς τὸν Νη.

Τὸ Ζαβὶλ γινόμενον ἐκ τοῦ πλ. Δ'. ἄρχεται ἐκ τοῦ ὑψηλοῦ Νη, καὶ καταβαῖνον τὸν Ζω καὶ Γα μὲ δίσιν, λήγει εἰς τὸν Νη.

Τὸ Ζαβὶλ Κιουρτί ἐκ τοῦ πλ. Δ'. γινόμενον καὶ αὐτὸ, ἄρχεται ὁμοίως ἀπὸ τὸν ὑψηλὸν Νη, καὶ καταβαίνει τὸν Ζω μὲ δίσιν, καὶ μὲ ὕφειν τὸν Βου, καταλήγει εἰς τὸν Νη.

Τὸ Μαχοῦρ γίνεται καὶ αὐτὸ ἐκ τοῦ πλ. Δ'. ἀρχόμενον δὲ ἀπὸ τοῦ Κε, ἀναβαίνει εἰς τὸν Νη, καταβαίνει τὸν Ζω μὲ δίσιν, τὸν Βου μὲ ὕφειν, καὶ τελειοῦται εἰς τὸν Νη.

Τὸ Μουμπερκέ γινόμενον ὡσαύτως ἐκ τοῦ πλ. Δ'. ἄρχεται ἐκ τοῦ Νη, καὶ καταβαῖνον τὸν Ζω μὲ δίσιν, περατοῦται πάλιν εἰς τὸν Νη.

Ἔτερον Πεντζουκιᾶχ γινόμενον ὡσαύτως ἀπὸ τοῦ πλ. Δ' ἄρχεται ἐκ τοῦ Βου, καὶ τελευτᾷ εἰς τὸν Νη.

Στη συνέχεια, συνοψίζοντας την ταξινόμηση του Στεφάνου παραθέτω τον ακόλουθο πίνακα, όπου αριστερά τα Μακάμια παρατίθενται κατά ήχο και δεξιά με αλφαβητική σειρά. Πλάι στο όνομα κάθε Μακαμιού εντός παρενθέσεων συντομογραφείται η σειρά εμφανίσεως στην ΚΡΗΠΙΔΑ, η σειρά εμφανίσεως κατά ήχο, και ο ήχος: Α=Α' Ήχος, Β=Β' Ήχος, Γ=Γ' Ήχος, Δ=Δ' Ήχος, Λ=Δ' Ήχος Λέγετος, πλΑ=πλάγιος Α', πλΒ=πλάγιος Β', ΒΑ=Βαρύς και πλΔ=πλάγιος Δ'.

Πίνακας 42

ΠΙΝΑΚΑΣ ΜΑΚΑΜΙΩΝ ΚΑΤΑ ΗΧΟ			ΑΛΦΑΒΗΤΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ ΜΑΚΑΜΙΩΝ	
1	Α	Χουσεϊνί (1. 1 Α)	1	Αράκ (55. 1 ΒΑ)
2		Χουσεϊνί Ασηράν (2. 2 Α)	2	Αραμπάν (36. 7 Δ)
3		Κιοτζέκ (3. 3 Α)	3	Αρεζμπάρ (26. 15 Γ)
4		Σελμέκ (4. 4 Α)	4	Ατζέμ (13. 2 Γ)
5		Χουσεϊνί κιορτί (5. 5 Α)	5	Ατζέμ ασιράν (18. 7 Γ)
6		Χορασάν (6. 6 Α)	6	Ατζέμ κιορτί (15. 4 Γ)
7		Μουχαγέρ (7. 7 Α)	7	Βετζτί (9. 9 Α)
8		Μουχαγέρ πουσελίκ (8. 8 Α)	8	Γεγκιάχ (30. 2 Δ)
9		Βετζτί (9. 9 Α)	9	Γκεβέστ (42. 5 Α)
10	Β	Χουζάμ (10. 1 Β)	10	Γκερδανιέ (27. 16 Γ)
11		Νισαπούρ (11. 2 Β)	11	Γκερδανιέ μπουσελίκ (25. 14 Γ)
12	Γ	Τζαργκιάχ (12. 1 Γ)	12	Εβίτζ (62. 8 ΒΑ)
13		Ατζέμ (13. 2 Γ)	13	Ζαβίλ (68. 6 πλ Δ)
14		Κιορτί (14. 3 Γ)	14	Ζαβίλ κιορτί (69. 7 πλ Δ)
15		Ατζέμ κιορτί (15. 4 Γ)	15	Ζεμζεμέ (45. 3 πλ Α)
16		Νεβρούζ ατζέμ (16. 5 Γ)	16	Ζιλκές (59. 5 ΒΑ)
17		Πεϊζάν κιορτί (17. 6 Γ)	17	Ζιλκές χαβεράν (58. 4 ΒΑ)
18		Ατζέμ ασιράν (18. 7 Γ)	18	Ζιργκιουλέ (51. 3 πλ Β)
19		Μπουσελίκ (19. 8 Γ)	19	Ζιρευκέν (28. 17 Γ)
20		Μπουσελίκ ασιράν (20. 9 Γ)	20	Ισφαχάν (34. 5 Δ)
21		Σαζκιάρ (21. 10 Γ)	21	Καρά ντουγκιάχ (44. 2 πλ Α)
22		Μπουζρούκ (22. 11 Γ)	22	Καρτζιγάρ (39. 2 Α)
23		Χησάρ (23. 12 Γ)	23	Κιοτζέκ (3. 3 Α)
24		Χησάρ μπουσελίκ (24. 13 Γ)	24	Κιορτί (14. 3 Γ)
25		Γκερδανιέ μπουσελίκ (25. 14 Γ)	25	Μαγιέ (40. 3 Α)
26		Αρεζμπάρ (26. 15 Γ)	26	Μαχούρ (70. 8 πλ Δ)
27		Γκερδανιέ (27. 16 Γ)	27	Μουμπερκέ (71. 9 πλ Δ)
28		Ζιρευκέν (28. 17 Γ)	28	Μουσταάρ (41. 4 Α)
29	Δ	Νεβά (29. 1 Δ)	29	Μουχαγέρ (7. 7 Α)
30		Γεγκιάχ (30. 2 Δ)	30	Μουχαγέρ πουσελίκ (8. 8 Α)
31		Πεντζουγκιάχ (31. 3 Δ)	31	Μουχαλίφ αράκ (57. 3 ΒΑ)
32		Χουζί (32. 3 Δ)	32	Μπαμπά Ταχήρ (48. 6 πλ Α)
33		Νισαβερέκ (33. 4 Δ)	33	Μπεγιατί (46. 4 πλ Α)
34		Ισφαχάν (34. 5 Δ)	34	Μπεστενκιάρ (61. 7 ΒΑ)
35		Νουχούφτ (35. 6 Δ)	35	Μπουζρούκ (22. 11 Γ)
36		Αραμπάν (36. 7 Δ)	36	Μπουσελίκ (19. 8 Γ)
37		Ναχαβέντ κεμπίρ (37. 8 Δ)	37	Μπουσελίκ ασιράν (20. 9 Γ)
38	Λ	Σεγκιάχ (38. 1 Α)	38	Ναχαβέντ (67. 5 πλ Δ)
39		Καρτζιγάρ (39. 2 Α)	39	Ναχαβέντ κεμπίρ (37. 8 Δ)
40		Μαγιέ (40. 3 Α)	40	Νεβά (29. 1 Δ)
41		Μουσταάρ (41. 4 Α)	41	Νεβρούζ ατζέμ (16. 5 Γ)
42		Γκεβέστ (42. 5 Α)	42	Νιγρίζ (65. 3 πλ Δ)

43	πλΑ	Σεμπά (43. 1 πλ Α)	43	Νισαβερέκ (33. 4 Δ)
44		Καρά ντουγκιάχ (44. 2 πλ Α)	44	Νισαπούρ (11. 2 Β)
45		Ζεμζεμέ (45. 3 πλ Α)	45	Νουχούφτ (35. 6 Δ)
46		Μπεγιατί (46. 4 πλ Α)	46	Ουζάλ (50. 2 πλ Β)
47		Ουσάκ (47. 5 πλ Α)	47	Ουσάκ (47. 5 πλ Α)
48		Μπαμπά Ταχήρ (48. 6 πλ Α)	48	Πεϊζάν κιουρτί (17. 6 Γ)
49	πλΒ	Χητζάζ (49. 1 πλ Β)	49	Πεντζουγκιάχ (31. 3 Δ)
50		Ουζάλ (50. 2 πλ Β)	50	Πεντζουγκιάχ (66. 4 πλ Δ)
51		Ζιργκιουλέ (51. 3 πλ Β)	51	Πεντζουγκιάχ έτερον (72. 10 πλ Δ)
52		Χουμαγιούν (52. 4 πλ Β)	52	Ραστ (63. 1 πλ Δ)
53		Σεχνάζ (53. 5 πλ Β)	53	Ραχαβί (64. 2 πλ Δ)
54		Σεχνάζ μπουσελίκ (54. 6 πλ Β)	54	Ραχατουλλεβά (60. 6 ΒΑ)
55	ΒΑ	Αράκ (55. 1 ΒΑ)	55	Σαζκιάρ (21. 10 Γ)
56		Σουλτανί αράκ (56. 2 ΒΑ)	56	Σεγκιάχ (38. 1 Α)
57		Μουχαλίφ αράκ (57. 3 ΒΑ)	57	Σελμέκ (4. 4 Α)
58		Ζιλκές χαβεράν (58. 4 ΒΑ)	58	Σεμπά (43. 1 πλ Α)
59		Ζιλκές (59. 5 ΒΑ)	59	Σεχνάζ (53. 5 πλ Β)
60		Ραχατουλλεβά (60. 6 ΒΑ)	60	Σεχνάζ μπουσελίκ (54. 6 πλ Β)
61		Μπεστενκιάρ (61. 7 ΒΑ)	61	Σουλτανί αράκ (56. 2 ΒΑ)
62		Εβίτζ (62. 8 ΒΑ)	62	Τζαργκιάχ (12. 1 Γ)
63	πλΔ	Ραστ (63. 1 πλ Δ)	63	Χησάρ (23. 12 Γ)
64		Ραχαβί (64. 2 πλ Δ)	64	Χησάρ μπουσελίκ (24. 13 Γ)
65		Νιγρίζ (65. 3 πλ Δ)	65	Χητζάζ (49. 1 πλ Β)
66		Πεντζουγκιάχ (66. 4 πλ Δ)	66	Χορασάν (6. 6 Α)
67		Ναχαβέντ (67. 5 πλ Δ)	67	Χουζάμ (10. 1 Β)
68		Ζαβίλ (68. 6 πλ Δ)	68	Χουζί (32. 3 Δ)
69		Ζαβίλ κιουρτί (69. 7 πλ Δ)	69	Χουμαγιούν (52. 4 πλ Β)
70		Μαχούρ (70. 8 πλ Δ)	70	Χουσεϊνί (1. 1 Α)
71		Μουμπερκέ (71. 9 πλ Δ)	71	Χουσεϊνί Ασηράν (2. 2 Α)
72		Πεντζουγκιάχ έτερον (72. 10 πλ Δ)	72	Χουσεϊνί κιουρτί (5. 5 Α)

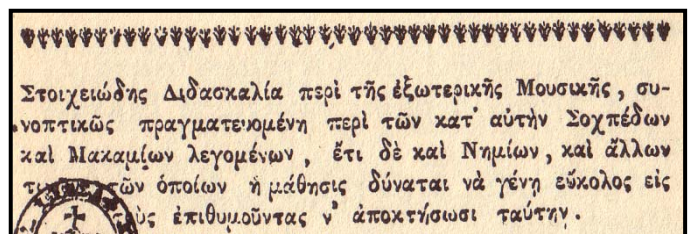
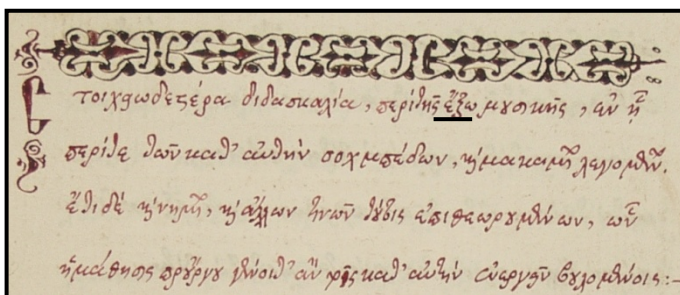
8. Η ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΕΞΩΤΕΡΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Μέρος Α΄ : Ονοματολογικά-Ταξινομικά

Θέλοντας με ακρίβεια να προσεγγίσω το εισαγωγικό κείμενο της "Ερμηνείας" του Στεφάνου το αντιπαραβάλλω με το χειρόγραφο του Κυρίλλου, το οποίο ο Στέφανος αλλού αντιγράφει, αλλού παραφράζει μεταφέροντάς το στην γλώσσα της εποχής του, ενώ στα ειδικά εκείνα σημεία στα οποία είναι υποχρεωμένος να αποδώσει τη μουσική σημειογραφία του Κυρίλλου μεταχειρίζεται τη νέα μουσική σημειογραφία του Χρυσάνθου. Σε αρκετά σημεία αφίσταται και της ορθογραφίας κάποιων όρων του χειρογράφου, ενώ δεν είναι λίγες οι φορές που οι όροι αποδίδονται προσαρμοσμένοι στο γλωσσικό ιδίωμα της εποχής του. Σε κάποιο σημείο, μάλιστα, παρεκβαίνει του χειρογράφου και αντιγράφοντας τον Χρυσάνθο, παραθέτει ολίγα "οργανολογικά", εξειδικεύοντας στην πανδουρίδα. Επίσης, είναι φορές, που και λάθη μεταφοράς παρατηρούνται, κυρίως στη χρήση σημείων στίξης, τα οποία ίσως μεν οφείλονται σε αβλεψία, οδηγούν όμως σε σημαντικές θεωρητικές παρεκκλίσεις και σε ασυνέπεια ορολογίας.

Παρότι το κείμενο είναι, το μεν του Κυρίλλου σε μια κατανοητή αρχαϊζουσα, το δε του Στεφάνου σε μία απλή επίσημη γλώσσα με αρκετές λέξεις και εκφράσεις της τρέχουσας γλώσσας της εποχής του, θεωρώ απαραίτητη την απόδοση και των δύο κειμένων σε μία ενιαία μορφή που θα ακολουθεί τα ερμηνευτικά σχόλιά μου, δίνοντας προβάδισμα στο έντυπο κείμενο του Στεφάνου. Ό, τι είναι άξιο παρατήρησης στα πρωτότυπα κείμενα θα το υπογραμμίζω για διευκόλυνση. Η ενιαία απόδοση των δύο κειμένων θα γίνεται εντός πλαισίου.

8.1. Εισαγωγικά: η εξωτερική μουσική ως όρος



"έξω": Ο Κύριλλος χρησιμοποιεί τον όρο "έξω μουσική" τον οποίο ο Στέφανος αποδίδει ως "εξωτερική μουσική". Στη συνέχεια του χειρογράφου, όπως θα δούμε, ο Κύριλλος χρησιμοποιεί ως συνώνυμο του όρου "έξω μουσική" και τον όρο "θύραθεν μουσική".

Στοιχειώδης Διδασκαλία της "Έξω"

ή "Θύραθεν" ή "Εξωτερικής" Μουσικής

Συνοπτική πραγματεία για τους Σοχπέδες και τα Μακάμια

- όπως αυτά ονομάζονται κατά την ορολογία της -

καθώς και για τα Νήμια και για μερικά ακόμα ζητήματα, με στόχο όσοι επιθυμούν να την γνωρίσουν, να την κατανοήσουν με ευκολία.

Ο όρος "θύραθεν", που για τη μουσική σημαίνει "αυτή που προέρχεται από την θύρα", ή καλύτερα "αυτή που ακούγεται από τον χώρο εκτός των θυρών" (εννοείται των θυρών του ναού), είναι παλαιότερος όρος του "έξω μουσική". Και οι δύο όροι αναφέρονται στο σύνολο των μουσικών ειδών τα οποία "δεν περνούν τις θύρες της εκκλησίας", δηλαδή την μουσική που δεν είναι εκκλησιαστική, την "εξωεκκλησιαστική μουσική". Δεν θα πρέπει να κάνουμε το λάθος να αντιδιαστέλλουμε διαχρονικά τον όρο "εκκλησιαστική μουσική" με τον όρο "κοσμική μουσική" και να ταυτίσουμε τον τελευταίο με τον όρο "θύραθεν". Πριν την οθωμανική κατάκτηση, η εκκλησιαστική μουσική εκπροσωπούσε το ιδεώδες της θρησκευτικής ομοιογένειας παράλληλα με το ιδεώδες της πνευματικότητας στην τέχνη, η οποία τείνοντας προς το θείο αγγίζει την ολοκλήρωσή της. Αυτά τα δύο χαρακτηριστικά καθιστούν την εκκλησιαστική μουσική του Βυζαντίου ως "επίσημη μουσική". Η κοσμική μουσική του Βυζαντίου, είτε ως μουσική της υπαίθρου, είτε ως μουσική της Πόλης, του ιπποδρόμου, των αγυιών, των καπηλειών, αλλά και της παλατινής ζωής, όσο και να συνορεύει με την εκκλησιαστική, όσο και αν οι βάσεις της μπορεί να έχουν κοινά στοιχεία με την εκκλησιαστική, ποτέ δεν θα γίνει φορέας επίσημης ιδεολογίας, σπανίως θα καταγραφεί και ποτέ δεν θα αποκτήσει τίτλους επισημότητας. Ή μάλλον για να τους αποκτήσει θα πρέπει με τη γραφίδα ενός εκκλησιαστικού μελουργού, αποδυόμενη τα ουσιαστικά χαρακτηριστικά της, να ενσωματωθεί στη φόρμα και στο ύφος της εκκλησιαστικής. Τότε, ακόμα και ένα "μέλος εθνικόν", ένα μέλος του οποίου αναγνωρίζεται η εθνική καταγωγή, μπορεί να διατηρήσει τον τίτλο καταγωγής του πχ "περσικόν", αλλά θα ενδυθεί τον χαρακτήρα ενός φωνητικού εκκλησιαστικού μέλους, θα γίνει "κράτημα", και ως "τερερισμός" ίσως διασώσει κάποιες χαρακτηριστικές του φράσεις μέσα σε μια μεγάλη φόρμα που υπηρετεί το εκκλησιαστικό τυπικό, αλλά αυτή που θα υπερισχύσει θα είναι η δεξιότητα του εκκλησιαστικού συνθέτη που το επεξεργάστηκε.

Βαθμιαία κατά την οθωμανική περίοδο, ο όρος "θύραθεν" υποχρεωτικά αλλάζει περιεχόμενο. Διότι, το λόγιο είδος μουσικής που καλλιεργείται στον οθωμανικό κόσμο, βασίζεται σε ένα θεωρητικό σύστημα που ονομάζεται μουσική του Μακάμ, το οποίο έλκει την καταγωγή του στον περσικό και αραβικό μουσικό πολιτισμό, πολιτιστικά χωνευτήρια της αρχαιοελληνικής μουσικής παιδείας. Η μουσική του Μακάμ, που ήδη από τον 10^ο αιώνα έχει αναπτυχθεί στα χαλιφάτα της Ανατολής και της Δύσης, κληροδοτείται στον οθωμανικό κόσμο, ο οποίος κατά περιόδους αναδεικνύει πολλά μουσικά κέντρα διασκορπισμένα σε όλη την επικράτειά του. Όπως στο πρόσωπο του Χαλίφη συναντάται αρμονικά η θρησκευτική και η κοσμική εξουσία, έτσι και το Μακάμ δεν διαχωρίζεται σε κοσμική και θρησκευτική μουσική. Όμως, ο μεταβυζαντινός ελληνορθόδοξος μουσικός, έχοντας συνηθίσει τον διαχωρισμό κοσμικής και εκκλησιαστικής μουσικής, ταυτίζει το "ημετέρα μουσική" με το "εκκλησιαστική" και παραχωρεί όλη την "λοιπή" μουσική στον όρο "θύραθεν". Την μουσική του Μακάμ την καλλιεργούν όλοι οι μουσικοί της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Σπουδαίοι ελληνορθόδοξοι συνθέτες όπως ο Πέτρος ο Λαμπαδάριος θεωρούνται "διδάσκαλοι" και της εκκλησιαστικής και της μουσικής του Μακάμ.

Οι αρχές του 19^{ου} αιώνα, βρίσκουν την εκκλησιαστική μουσική σε πολλά θεωρητικά, σημειογραφικά, αλλά και ιδεολογικά ζητήματα να επαναπροσδιορίζεται μέσα από το Μέγα Θεωρητικό του Χρυσάνθου, στους απόηχους του διαφωτισμού. Ο Χρυσάνθος ανάγει την καταγωγή της εκκλησιαστικής μουσικής στην αρχαιοελληνική και αναφέρεται στην μουσική του Μακάμ ως μουσική των Οθωμανών. Κατ' αυτόν τον τρόπο, όλο και περισσότερο εσωστρεφώς, από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα περίπου, ελληνορθόδοξη μουσική θεωρείται η εκκλησιαστική. Και για τον ελληνορθόδοξο μουσικό βρίσκεται ο όρος "θύραθεν" να ταυτίζεται πλέον με τη μουσική του Μακάμ.

Το εισαγωγικό κείμενο που ακολουθεί και στις δύο εκδοχές του (χειρόγραφο και έντυπη) έχει τη μορφή ερωταποκρίσεων, ο μαθητής ρωτάει, ο δάσκαλος απαντά στις απορίες του. Αποτελεί το πρώτο μέρος της πραγματείας και διευκρινίζει θέματα ορολογίας και ταξινόμησης.

8.2. Γενικά θέματα ορολογίας και ταξινόμησης

ἵνα δὲ μὴ δαδῇ ἀγνοῖας ἡς ἡ, καὶ διὰ τὴν μὴ δαδῇ ἀγνοῖας
 ἡ καὶ περὶ δαδῇς ὅθεν ὡς ἀντιστοιχεί·
 Περὶ αὐτῆς περὶ δαδῇς διὰ τὴν θύραθεν¹ δαδῇς μουσικῆς
 ἐξελάσας διὰ τὴν δαδῇς δαδῇς, περὶ δαδῇς ἀντιστοιχεί
 δαδῇς φωνῶν· ὅθεν ὡς ἀντιστοιχεί περὶ δαδῇς
θυρῇς ἡμετέρας ματῆρας διδάσκων², διὰ τὴν δαδῇς
 καὶ δαδῇς αὐτῶν, καὶ ἡμετέρας καὶ δαδῇς
 ὡς ἀντιστοιχεί δαδῇς, καὶ ἡμετέρας καὶ δαδῇς
 αὐτῶν, καὶ ὡς ἀντιστοιχεί δαδῇς δαδῇς δαδῇς
σημαδοφώνων³ φωνῇ φωνῇ δαδῇς καὶ δαδῇς
 φωνῇ, περὶ δαδῇς καὶ δαδῇς δαδῇς δαδῇς
 δαδῇς, καὶ δαδῇς δαδῇς καὶ δαδῇς δαδῇς
 ἡμετέρας·

Ἰβ. Διὰ τὴν λάβω ιδέαν τινὰ περὶ τῆς ἐξω-
 τερικῆς Μουσικῆς, δύνασαι τὴν μοὶ δώσης δι-
 δασκαλίαν τινὰ καὶ περὶ αὐτῆς ἐν συντομίᾳ·
 Ἀπ. Πολλάκις ἐξετάσας περὶ πολλῶν πρα-
 γμάτων τῆς ἐξωτερικῆς Μουσικῆς ἀπὸ τοὺς εἰ-
 δήμονας αὐτῆς, εὗρον πολλὴν διαφορὰν μεταξὺ
 αὐτῶν καὶ ἀσυμφωνίαν, ὅθεν παραλαβὼν ὅ, τι
 μοὶ ἐφάνη ὀρθώτερον, τὸ μετέφερα εἰς τὴν ἡ-
μετέραν Μουσικὴν¹, τουτέστι τὰ Μακάμια καὶ
τοὺς Ὅρους αὐτῶν, τὰ Νήμια καὶ Σοχπέδες,
 καταστρώσας ταῦτα ὡς εἰς σχῆμα Ταμπουρί-
 ου, καὶ συμπαραλαβὼν αὐτὰ ὑπὸ ἑτέρον κα-
 νόνα, τὰ ἐτόνισα ὅσον ἡδυνάμην διὰ τῶν ἡ-
 μετέρων φωνῶν² πρὸς γνῶσιν καὶ κατάληψιν
 τῶν κανόνων ἐκείνων, ἅτινα ἀντεξέτασα καὶ
 παρέβαλα μὲ τοὺς ἡμετέρους ἤχους.

1. Ο Στέφανος, ὅπως προείπα, παραφράζει τὴν λέξη "θύραθεν" τοῦ χειρογράφου ὡς "ἐξωτερική". Ἴσως ὁ ὅρος "θύραθεν" στὴν ἐποχὴ τοῦ Στεφάνου νὰ ἦταν περιορισμένης χρήσης, ἢ ἐν πάσῃ περιπτώσει ἰδιαίτερος λόγιος.

2. Ο Κύριλλος στὸ χειρόγραφο γράφει «εἰς τὴν ἡμετέραν μετέφρασα διάλεκτον» το ὁποῖο ὁ Στέφανος παραφράζει «το μετέφερα εἰς τὴν ἡμετέραν μουσική». Ἡ φράση τοῦ Κυρίλλου ἀναφέρεται σὲ γλωσσικὴ μετάφραση. Προφανῶς, ὅταν πιο πάνω γράφει «ἐξετάσας τοὺς εἰδήμονας αὐτῆς» ἐννοεῖ ὅτι ἐξετάσε-μελέτησε συγγράμματα τὰ ὁποῖα καὶ μετέφρασε. Πιθανότατα νὰ υπονοεῖ καὶ τὸ σύγγραμμα τοῦ Καντεμήρι. Ἡ διατύπωση τοῦ Στεφάνου παραπέμπει πιο πολὺ σὲ προφορικὴ διδασκαλία. Δὲν ἀποκλείεται, καθόλου, ὁ Στέφανος νὰ πῆρε ὡς βάση τὸ κείμενο τοῦ Κυρίλλου καὶ νὰ τὸ ἐπιβεβαίωσε προφορικὰ μὲ ἀπόψεις σύγχρονών του μουσικῶν καὶ θεωρητικῶν τῆς ἐξωτερικῆς μουσικῆς. Ὅπως δὲν ἀποκλείεται καθόλου, ἡ παράφραση νὰ ἔχει γίνῃ γιὰ τὴν παράφραση. Πάντως ὅταν λέει «το μετέφερα εἰς τὴν ἡμετέραν Μουσικὴν» οὐσιαστικὰ ἐννοεῖ ὅτι μετέφερε τὴν ορολογία, τὸ θεωρητικὸ σύστημα καὶ τὸν τρόπο διδασκαλίας τῆς μουσικῆς τοῦ Μακάμ στὸ οἰκεῖο σύστημα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς.

3. Ο Κύριλλος χρησιμοποιεί την έκφραση «ημετέρων σημαδοφώνων», ενώ ο Στέφανος αντίστοιχα την έκφραση «ημετέρων φωνών» εννοώντας και οι δύο τα σύμβολα (σημάδια) της μουσικής σημειογραφίας. Η λέξη "σημαδόφωνα" είναι ακριβέστερη, η λέξη "φωναί" λαϊκότερη, απαντάται συχνά σε διάφορες "προθεωρίες παπαδικής". Σημειωτέον, η μουσική του Μακάμ δεν απέκτησε ουδέποτε επίσημη και διαδεδομένη μουσική σημειογραφία μέχρι τα τέλη του 19^{ου} αιώνα που ενστερνίστηκε το δυτικό πεντάγραμμο.

Ερώτηση: Για να πάρω μιαν ιδέα για την εξωτερική μουσική, μπορείς να μου κάνεις κάποια σύντομα μαθήματα γι' αυτήν;

Απάντηση: Πολλές φορές, έχοντας ρωτήσει εξεταστικά πολλούς ειδήμονες για διάφορα ζητήματα της εξωτερικής μουσικής, συνάντησα πολλές διαφορές μεταξύ τους και ασυμφωνία απόψεων, και γι' αυτό λαμβάνοντας υπ' όψιν ό, τι μου φάνηκε σωστότερο, το μετέφερα στο δικό μας μουσικό σύστημα (την εκκλησιαστική μουσική), δηλαδή, τα Μακάμια και την ορολογία τους, τα Νήμια και τους Σοχπέδες. Αφού τα "χαρτογράφησα" πάνω στο σχήμα ενός Ταμπούρ, και τα ταξινόμησα εκ νέου συγκρίνοντάς τα και αντιπαραβάλλοντάς τα με το σύστημα των δικών μας ήχων, κατέγραψα την κεντρική ιδέα του μέλους των με τη δική μας μουσική σημειογραφία, ώστε να γίνουν κατανοητοί οι κανόνες που τα διέπουν.

8.3. Το ταμπούρ ως εποπτικό μέσο της εξωτερικής μουσικής

Εὐχὴν ὑμῶν ἀποδοῦναι ¹ σαφειάν ἡ ἐξωμυστική ἀρχή,
 οὐδὲν δαὲρ αὐτοῖς λεγομένην δαμναίνειν.
 πόσας περδέδες περιέχει ὁ ὕδαμνος ὅριον;
 μαδὰ δὲ τὰς ἡδὺς δαμναίνοντες περδὲς ἀξιοῦσθε.
 πόσοι ὅλγοι περδέδες φέρονται μαδὰς ὕδων;
 ὅσους ἡδὺς.
 οἱ ὅλγοι περδέδες φέρονται ὅσους;
 ὅσους. ὕδαμνος ὅσους δαμναίνοντες.

Ἐρ. Ἡ ἐξωτερική Μουσική εἰς τί ἔχει σαφειάν;
² ¹
 φερέραν τὴν ἀπόδειξιν;
 Ἀπ. Εἰς τὸ παρ' αὐτῇ λεγόμενον Ταμπούρι.
 Ἐρ. Πόσους περδέδες περιέχει τὸ Ταμπούριον;
 Ἀπ. Δεκαεξί, μετὰ τοῦ ἴσου, ἥτοι τοῦ ἀνεωγμένου περδέ.
 Ἐρ. Πόσοι περδέδες ἄλλοι γεννῶνται μετὰ τούτων;
 Ἀπ. Εἴκοσι καὶ εἰς.
 Ἐρ. Οἱ ῥηθέντες περδέδες τί γεννῶσιν;
 Ἀπ. Ἦχους τὸν ἀριθμὸν ὑπὲρ τοὺς ἑνεννήκοντα.

1. Ο συγκριτικός βαθμός του επιθέτου στην έκφραση «*σαφεστέραν την απόδειξιν*» μπορεί να ερμηνευτεί με δύο τρόπους. Κατά μίαν έννοια μπορούμε να θεωρήσουμε ότι η σύγκριση γίνεται εντός των πλαισίων της εξωτερικής μουσικής. Δηλαδή, «η εξωτερική μουσική έχει πολλούς τρόπους διδασκαλίας, αλλά ο καλύτερος βασίζεται στην χρήση του ταμπούρ». Κατά μίαν άλλη έννοια θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι η σύγκριση γίνεται υπαινικτικά και υπονοεί ότι «ο τρόπος διδασκαλίας της εξωτερικής μουσικής, επειδή μεταχειρίζεται το ταμπούρ ως εποπτικό μέσον, υπερέχει σε σαφήνεια από τον δικό μας τρόπο διδασκαλίας, τον καθαρά φωνητικό».

Ερ. Η εξωτερική μουσική σε ποιο εποπτικό μέσον οφείλει το ότι γίνεται σαφέστερα κατανοητή;

Απ. Στο όργανο που στην δική της ορολογία ονομάζεται Ταμπούρ.

Ερ. Πόσους περδέδες περιέχει το Ταμπούρ;

Απ. Δεκαέξι, με το "ίσο", δηλαδή τον περδέ της ανοικτής χορδής.

Ερ. Πόσοι άλλοι περδέδες γεννιούνται μεταξύ αυτών;

Απ. Εικοσιένα.

Ερ. Και όλοι αυτοί οι περδέδες τι γεννούν;

Απ. Ήχους (με την έννοια της εκκλησιαστικής μουσικής) πάνω από ενενήντα.

Από το προηγούμενο κείμενο αξίζει τον κόπο να επιμείνουμε στα σημεία που αναφέρονται στους περδέδες. Κατ' αρχάς ας σταθούμε στον μουσικό όρο "ίσο" που σύμφωνα με το κείμενο σημαίνει τον "ανεωγμένο περδέ" δηλαδή τον φθόγγο που παράγεται από την κρούση μιας "ανοικτής" χορδής. Ο όρος "ανοικτή χορδή" είναι κοινός και στην σύγχρονη ορολογία των εγχόρδων οργάνων, σημαίνοντας την χορδή που παράγει ήχο παλλόμενη ολόκληρη, χωρίς να πατιέται σε κάποιο σημείο κατά μήκος του βραχίονα του οργάνου. Θα πρέπει λοιπόν να σημειώσουμε, ότι "ίσο" πρακτικά σημαίνει εδώ "φθόγγος που παράγεται από μία ανοικτή χορδή". Το γεγονός ότι ο αριθμός των περδέδων του ταμπούρ προσδιορίζεται μέσα από δύο ερωταποκρίσεις, μας οδηγεί να συμπεράνουμε ότι οι 16 περδέδες της πρώτης απόκρισης είναι βασικοί-γεννήτορες, και οι 21 της δεύτερης απόκρισης είναι δευτερεύοντες-γεννήματα. Σύμφωνα με τις δύο αποκρίσεις οι περδέδες συνολικά θα πρέπει να είναι $16+21=37$. Όμως, όπως θα δούμε παρακάτω στους σχετικούς πίνακες που «καταστρώνουν πάνω στο ταμπούρ» τόσο ο Κυρίλλος όσο και ο Στεφάνος, ο αριθμός των περδέδων είναι 31, όπως και ο Καντεμήρις και ο Χρύσανθος παραδίδουν, επειδή οι ενδιάμεσοι των 16 γεννητόρων είναι συνολικά μεν 15, έχοντας

17, 20, 41. Στα σημεία 17 και 41 του χειρογράφου και αντίστοιχα του εντύπου εμφανίζεται δύο φορές το όνομα "πεντζουγκιάχ". Στο σημείο 20 στο χειρόγραφο εμφανίζεται η φράση «πεντζουγκιάχ έτερον», ενώ στο έντυπο οι δύο λέξεις εμφανίζονται διαχωρισμένες με κόμμα «πεντζουγκιάχ, έτερον», μάλλον εκ παραδρομής. Η σημασία της λέξης "έτερον" πρέπει να αποδοθεί ως "δεύτερη εκδοχή". Στην αναλυτική εξέταση των Μακαμιών παρουσιάζονται τρία Πέντζουγκιάχ (χφ. σελ. 94, 95 και 96, έντυπο σελ. 15, 17 και 23), γεγονός που συνεπάγεται την ύπαρξη τριών διαφορετικών seyir (=πορεία μέλους) για το Πεντζουγκιάχ και εφόσον το πεντζουγκιάχ δεν είναι φθόγγος (μακάμι ή νήμι) πρέπει να το προσμετρήσουμε τρεις φορές.

18, 26, 47, 48. Το "ναχαβέντ" εμφανίζεται δύο φορές στα σημεία 18 και 26 και στο χειρόγραφο και στο έντυπο, και μάλλον πρόκειται περί παραδρομής, γιατί αργότερα κατά την αναλυτική αντιστοίχιση με τους "ημετέρους ήχους" εμφανίζεται μία φορά, τόσο στο χειρόγραφο όσο και στο έντυπο, (χφ. σελ.93 έντυπο σελ. 9). Επίσης εμφανίζεται για τρίτη φορά στο σημείο 47 ακολουθούμενο από το όνομα "κιμπύρ" (48) (χειρόγραφο) ή "κεμπίρ" (έντυπο). Πρόκειται για ένα ζευγάρι λέξεων, "ναχαβέντ-κεμπίρ", που απαρτίζουν ένα όνομα, το οποίο εκ παραδρομής έχει διαχωριστεί στο χειρόγραφο με στίξη και η παραδρομή του χειρογράφου έχει μεταφερθεί και στο έντυπο. Το "ναχαβέντ κεμπίρ" ως όνομα Μακαμιού το συναντάμε αργότερα στην αναλυτική αντιστοίχιση των ονομάτων με τους "ημετέρους ήχους" (χφ. σελ.93 έντυπο σελ. 9) καθώς και στην αναλυτική εξέταση των Μακαμιών (χφ. σελ. 97 και σελ. 26 εντύπου).

23, 24, 25. Η φράση του χειρογράφου «ντουγκιάχ, ντουγκιάχ ζεμζεμέ» έχει μεταφερθεί στο έντυπο ως «ντουγκιάχ, έτερον ντουγκιάχ, ζεμζεμέ». Στην αναλυτική αντιστοίχιση των Μακαμιών με τους "ημετέρους ήχους" (χφ. σελ 93) συναντάμε δύο φορές το όνομα ντουγκιάχ (την δεύτερη ως ντουγκιάχι) και χωριστά το όνομα "ζεμζεμές". Αντιστοίχως το όνομα "ντουγκιάχ" το συναντάμε μία φορά στη σελίδα 8 του εντύπου και μία στη σελίδα 9, όπου χωριστά εμφανίζεται και ο "ζεμζεμές". Στην αναλυτική εξέταση των Μακαμιών συναντάμε στη σελίδα 95 του χειρογράφου πρώτα το "ντουγκιάχ" και κατόπιν το "ντουγκιάχ καθ' αυτό". Στο έντυπο στη σελίδα 18 πρώτα το "ντουγκιάχ" και εν συνεχεία "έτερον ντουγκιάχ", το οποίο ως ήχος-τρόπος αντιστοιχεί στο "ντουγκιάχ καθ' αυτό" του

χειρογράφου. Ο "ζεμζεμές" επίσης εξετάζεται ως χωριστό Μακάμι. Οπότε, έχουμε να κάνουμε με τρία διαφορετικά Μακάμια: α) ντουγκιάχ, β) έτερον ντουγκιάχ (ή ντουγκιάχ καθ' αυτό) και γ) ζεμζεμές.

56. Οι δύο λέξεις του ονόματος "χουσεϊνή κιουρντί" του χειρογράφου στο έντυπο έχουν διαχωριστεί με κόμμα. Πρόκειται για τυπογραφικό λάθος. Το "χουσεϊνί κιουρντί" το συναντάμε ως όνομα και στην αναλυτική αντιστοίχιση Μακαμιών-Ήχων (χφ. σελ. 93, έντυπο σελ. 10), καθώς και στην αναλυτική εξέταση των Μακαμιών (χφ. σελ. 97, έντυπο σελ. 31).

63. Παρομοίως με το σημείο 56, οι δύο λέξεις του ονόματος "νεβρούζ ατζέμ" του χειρογράφου στο έντυπο έχουν διαχωριστεί με κόμμα. Το "ατζέμ" ήδη έχει καταχωρηθεί στη θέση 60. Το "νεβρούζ ατζέμ" το συναντάμε ως όνομα και στην αναλυτική αντιστοίχιση Μακαμιών-Ήχων (χφ. σελ. 93, έντυπο σελ. 10), καθώς και στην αναλυτική εξέταση των Μακαμιών (χφ. σελ. 99, έντυπο σελ. 32).

74, 75. Τόσο στο χειρόγραφο όσο και στο έντυπο τα ονόματα "σεχνάζ" και "μπουσελίκ" απαντώνται διαχωρισμένα. Το "μπουσελίκ" έχει επανεμφανιστεί και πιο πάνω ως μεμονωμένη ονομασία (33). Εξετάζοντας τον πίνακα αντιστοίχισης Μακαμιών-Ήχων τόσο στο χειρόγραφο (σελ. 93), όσο και στο έντυπο (σελ. 9) συναντάμε το "σεχνάζ" ως μεμονωμένη ονομασία και αμέσως μετά το "σεχνάζ μπουσελίκ" ως όνομα άλλου μακαμιού. Οπότε συμπεραίνουμε ότι στα σημεία 74, 75 του χειρογράφου από παραδρομή δεν γράφτηκε ως «σεχνάζ (74), σεχνάζ μπουσελίκ (75)». Η προχειρότητα μετέφερε την παράλειψη και στο έντυπο.

79. Στο σημείο αυτό στο χειρόγραφο έχει γραφτεί, από βιασύνη μάλλον, δύο φορές το όνομα "σουμπουλέ". Το λάθος αυτό δεν έχει μεταφερθεί στο έντυπο, όπου το "σουμπουλέ" γράφεται ως "ζουμπουλέ" μία φορά.

Ερ. Μου λές και τα ονόματά τους;

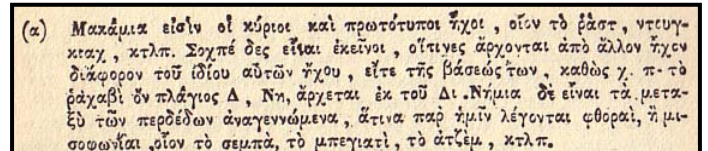
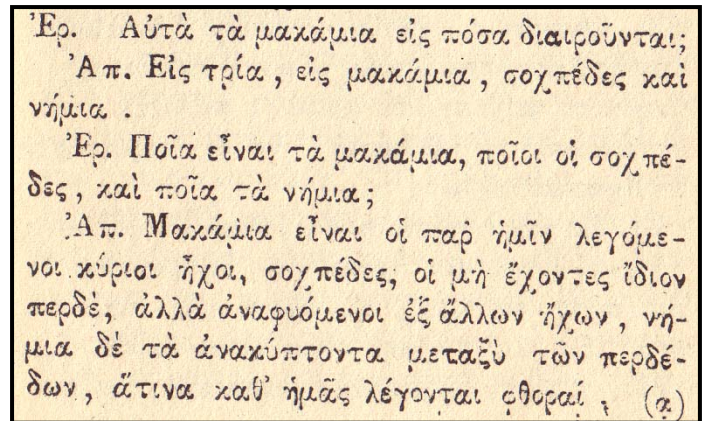
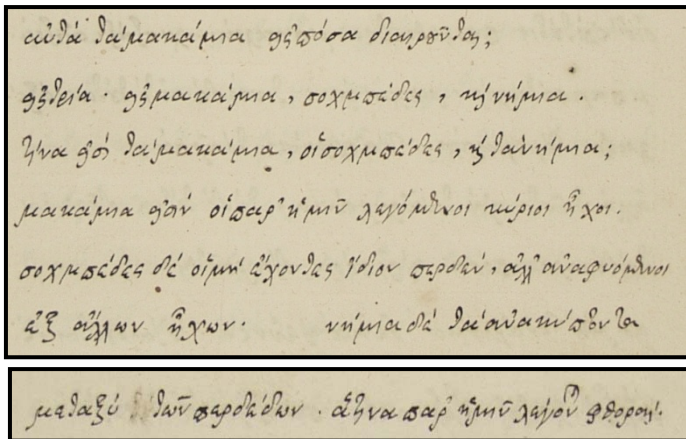
1. γεγκιάχ	22. έτερον ντουγκιάχ	43. αραμπάν	64. μαχούρ
2. πες χησάρ	23. ζεμζεμέ	44. ναχαβέντ κεμπίρ	65. ζαβίλ
3. πες μπεϊατί	24. σεγκιάχ	45. μπεϊατί	66. γκερδανιέ
4. ασιράν	25. καρτζιγάρ	46. χησάρ	67. γκερδανιέ μπουσελίκ
5. πες ατζέμ	26. μαγιέ	47. χησάρ μπουσελίκ	68. αρεζμπάρ
6. ατζέμ ασιράν	27. μουσταάρ	48. χουσεϊνί	69. ζιρευκέν
7. αράκ	28. σχιορί	49. χουσεϊνί ασιράν	70. σεχνάζ
8. σουλτανί αράκ	29. καρά ντουγκιάχ	50. κιοτζέκ	71. σεχνάζ μπουσελίκ
9. μouxαλίφ αράκ	30. μπουσελίκ	51. σελμέκ	72. μouxαϊέρ
10. ζιλκές	31. μπουσελίκ ασιράν	52. χουσεϊνί κιορντί	73. μπαμπά ταχίρ
11. ζιλκές χαβεράν	32. μπουζρούκ	53. χορασάν	74. μouxαϊέρ μπουσελίκ
12. ραχατουλεβά	33. τζαρεγκιάχ	54. σουρί	75. ζουμπουλέ
13. μπεστενιγκιάρ	34. σεμπά	55. βετζτή	76. τιζ ναχαβέντ *
14. ραχαβί	35. χητζάζ	56. ατζέμ	77. τιζ σεγκιάχ *
15. γκεβέστ	36. ουζάλ	57. χουζάμ	78. τιζ καραντουγκιάχ *
16. ραστ	37. νεβά	58. ατζέμ κιορντί	79. τιζ τζαργκιάχ *
17. πεντζουγκιάχ	38. πεντζουγκιάχ	59. νεβρούζ ατζέμ	80. τιζ χητζάζ *
18. έτερον πεντζουγκιάχ	39. χουζί	60. ατζέμ ασιράν	81. τιζ σεμπά *
19. ζιργκιουλέ	40. νισαμπούρ	61. ουσάκ	82. τιζ νεβά *
20. χουμαγιούν	41. ισφαχάν	62. εβίτζ	83. τιζ μπεϊατί *
21. ντουγκιάχ	42. νουχούφτ	63. εβίτζ μπουσελίκ	84. τιζ χησάρ *
			85. τιζ χουσεϊνί *

Τα ονόματα των Μακαμιών, μετά από τις διορθώσεις μου, ανεβαίνουν συνολικά σε 85. Ο πίνακας που παρέθεσα, πέραν της αρίθμησης που έχει προστεθεί για διευκόλυνση, έχω φροντίσει, προτρέχοντας, να έχει και τις

εξής πληροφορίες, τις οποίες θα συναντήσουμε στη συνέχεια των κειμένων του Κυρίλλου και του Στεφάνου:

- Όσα ονόματα είναι και φθόγγοι-περδέδες της πανδουρίδας έχουν γραφτεί με παχύτερη γραμματοσειρά (bold).
- Τα ονόματα χωρίς αστερίσκο αντιστοιχούν σε Μακάμια- Ήχους - Τρόπους, δηλαδή έχουν δικό τους μέλος.
- Τα ονόματα από το 75 έως το τέλος που σημειώνονται με αστερίσκο - τα οποία όπως θα δούμε ονομάζονται "τίζια" - δεν έχουν δικό τους μέλος, είναι απλώς φθόγγοι-περδέδες.

8.5. Η ταξινόμηση των Μακαμίων - τρόπων



Το κείμενο του χειρογράφου και η έντυπη παράφρασή του δεν παρουσιάζουν νοηματικές διαφορές. Ωστόσο, η σημείωση του Στεφάνου, στο τέλος της έντυπης έκδοσης, ως επεξήγηση της απάντησης «Μακάμια είναι [...] λέγονται φθοραί.», δίνει άλλο νόημα στο περιεχόμενο της συγκεκριμένης απάντησης.

Στην ερώτηση «Αυτά τα μακάμια εις πόσα διαιρούνται;», η λέξη "μακάμια" χρησιμοποιείται ως ταυτόσημος όρος με την λέξη "ήχος" της προηγούμενης απάντησης: «ήχους τον αριθμόν υπέρ τους ενεννήκοντα». Στην απάντηση «Εις τρία.....» καθώς και εν συνεχεία του αποσπάσματος, η λέξη "μακάμια" διατηρεί την διττή σημασία της (φθόγγος και τρόπος). Υπό την σημασία "φθόγγοι" συνδέονται με κάποιους από τους 16 αρχικούς περδέδες του ταμπούριου.

Τα **Μακάμια** λοιπόν είναι φθόγγοι με ομώνυμο περδέ που "γεννούν" συγκεκριμένη πορεία μέλους (seyir) και αντιστοιχούν στους κύριους Ήχους (με την διττή έννοια) της εκκλησιαστικής μουσικής.

Τα **νήμια** όπως διευκρινίζεται και στην σημείωση (α) για την σελίδα 3 της έντυπης έκδοσης, ως φθόγγοι αντιστοιχούν σε περδέδες που βρίσκονται ενδιάμεσα των αρχικών περδέδων, και ονομάζονται "φθοράί" ή "μισοφωνίαι", όροι κοινοί σε πολλές παπαδικές, ειδικότερα και στον Κωνστάλα. Ο όρος "μισοφωνία" σαφέστατα προσδιορίζει την θέση τους μεταξύ των "κυρίων φωνών". Ο όρος "φθορά" προσθέτει στον όρο "νήμια" και την έννοια του μέλους, επειδή κάθε φθορά σύμφωνα με τις παπαδικές έχει το δικό της μέλος, όπως και κάθε Ήχος με την έννοια του μελικού υποβάθρου (κλίμαξ) έχει το δικό του μέλος.

Οι **σοχπέδες** στο κυρίως κείμενο της *Ερμηνείας* δεν έχουν δικό τους περδέ, αλλά "αναφύονται εξ άλλων ήχων". Αυτό θα σήμαινε ότι ο όρος "σοχπές" σημαίνει μέλος και μόνον μέλος, όχι φθόγγο, άρα και συγκεκριμένο περδέ. Δηλαδή, το όνομα κάθε σοχπέ αποδίδεται σε ένα συγκεκριμένο seyir το οποίο σχηματίζεται μέσω των μακαμίων-φθόγγων και των νημίων-φθόγγων. Με την υποσημείωση όμως ο Στέφανος διευκρινίζει ότι οι σοχπέδες «άρχονται από άλλον ήχον διάφορον του ιδίου αυτών ήχου, είτε της βάσεώς των». Ο όρος "ήχος" εδώ χρησιμοποιείται με την έννοια του φθόγγου, και πιο απλά θα μπορούσε να έχει ειπωθεί το εξής για τους σοχπέδες: «οι σοχπέδες αρχίζουν το μέλος τους – το seyir τους – όχι από τον περδέ που έχει το όνομά τους, αλλά από άλλον περδέ». Το παράδειγμα στο οποίο παραπέμπει ο Στέφανος, το Ραχαβί, που ανήκει στην οικογένεια των Μακαμίων του πλ. Δ' Ήχου, ισχύουν τα εξής: ως "φθόγγος ραχαβί" έχει δικό του περδέ, ως "μέλος Ραχαβί" όμως, δεν ξεκινάει από τον περδέ-ραχαβί, αλλά από τον περδέ-νεβά, (βλέπε σελ. 14 εντύπου).

Ερ. Αυτά τα μακάμια σε πόσες [κατηγορίες] διαιρούνται;

Απ. Σε τρεις: σε μακάμια, σοχπέδες και νήμια.

Ερ. Τι είναι τα μακάμια, τι οι σοχπέδες και τι τα νήμια;

Απ. Μακάμια είναι σύμφωνα με τη δική μας μουσική ορολογία οι κύριοι ήχοι [και με την έννοια του φθόγγου και με την έννοια του τρόπου], σοχπέδες [οι ήχοι με την έννοια του μέλους] που δεν έχουν δικό τους περδέ, αλλά αναφύονται από άλλους ήχους [=φθόγγους], και νήμια αυτά [και με την έννοια του φθόγγου και με την έννοια του τρόπου] που

1. Η λέξη "μακάμια" στην ερώτηση «Τα μακάμια των κυρίων περδέδων εις πόσα διαιρούνται;» χρησιμοποιείται με την έννοια του φθόγγου. Τόσο ο συσχετισμός τους γενικά με τους κύριους περδέδες, όσο και το ότι τα "τίζια" τα οποία δεν είναι Μακάμια-Τρόποι συμπεριλαμβάνονται στις τρεις κατηγορίες κατά την απάντηση, συνηγορούν σε αυτό. Εν συνεχεία, όμως, στην ερώτηση «Πόσα είναι τα κύρια Μακάμια;» η λέξη "Μακάμια" χρησιμοποιείται με τη διττή έννοια φθόγγος-τρόπος, ίσως γι αυτό και η γραφή της με κεφαλαίο αρκτικό στην έντυπη έκδοση.

2. Η αντιστοίχιση των 7 κυρίων Μακαμιών με τους 7 πλανήτες αναφέρεται στο γεωκεντρικό Πτολεμαϊκό σύστημα που συσχετίζεται με την γεωκεντρική πλατωνική άποψη του Τίμαιου. Η Σελήνη και ο Ήλιος συγκαταλέγονται στους πλανήτες. Με κέντρο τη Γη, οι πλανήτες με βάση την φαινομενική τροχιά τους από τον κοντινότερο προς τον πιο μακρινό είναι: α) Σελήνη, β) Ερμής, γ) Αφροδίτη, δ) Ήλιος, ε) Άρης, στ) Ζεус και ζ) Κρόνος.

Διαβάζοντας προσεκτικά το χειρόγραφο βλέπουμε ότι τα αλφαριθμητικά τακτικά αριθμητικά (α, β, γ....) αριθμούν τους πλανήτες κατά σειράν αποστάσεως από τη Γη, ενώ στο έντυπο αριθμούν τα μακάμια θεωρώντας πρώτο το ραστ. Οι λέξεις Γιεγκιάχ, Δουγκιάχ, Σεγκιάχ, Τζαργκιάχ, άλλωστε, σημαίνουν Πρώτη Βάση, Δεύτερη Βάση, Τρίτη Βάση, (βλ. Π. Κηλτζανίδου Μεθοδική Διδασκαλία, σελ. 14 υποσημείωση α, σελ. 20 υποσημείωση β, σελ. 21 υποσημείωση α και β)).

3. Η σημασία της λέξης "ασιράν[ι]" (πληθυντικός "ασιράνια") είναι "χαμηλή θέση", κατ' επέκταση "χαμηλός φθόγγος".

4. Το κείμενο στο χειρόγραφο είναι «τα δε τίζια δήλα», δηλαδή «το ποια είναι τα τίζια είναι φανερό», διότι πράγματι όλοι οι φθόγγοι που ανήκουν στα τίζια έχουν μπροστά από την κύρια λέξη της ονομασίας τους τη λέξη "τιζ". Η λέξη "αντιφωνίαι" όρος της εκκλησιαστικής μουσικής, στο έντυπο σημαίνει "άνω οκτάβες". Αντίστοιχα, όπως θα δούμε πιο κάτω και η λέξη "πες" δηλώνει την "κάτω οκτάβα".

Ερ. Τα μακάμια των [16] κυρίων περδέδων σε ποιες κατηγορίες διαιρούνται.

Απ. Σε κύρια, σε ασιράνια και στα λεγόμενα τίζια.

Ερ. Πόσα είναι τα κύρια Μακάμια.

ΤΑ ΔΕΚΑΕΝΝΕΑ (19) ΝΗΜΙΑ				
α) κύρια			β) ασιράνια	γ) τίζια
1. ραχαβί	7.καρά ντουγκιάχ	13. ατζέμ	1. γιεγκιάχ	1. τιζ σεγκιάχ
2. γκεβέστ	8. μπουσελίκ	14. χουζάμ	2. ασιράν	2. τιζ τζαργκιάχ
3. ζιργκιουλέ	9. σεμπά	15. μαχούρ	3. αράκ	3. τιζ νεβά
4. χουμαϊούν	10. χητζάζ	16. ζαβίλ		4. τιζ χουσεϊνί
5. ζεμζεμέ	11. μπεϊατί	17. σεχνάζ		
6. ναχαβέντ	12. χησάρ	18. ζιρευκέν		
		19. ζουμπουλέ		

Θα πρέπει να αναγνώσουμε το απόσπασμα αυτό λαμβάνοντας υπ' όψιν και το σχεδιάσμα των περδédων της πανδουρίδας που θα συναντήσουμε παρακάτω, αλλά και δύο άλλες σημαντικότες παραμέτρους: α) Ο συγγραφέας του χειρογράφου, αλλά και ο παραφραστής του της έντυπης έκδοσης, ζουν σε ένα ιδιότυπο γλωσσικό περιβάλλον, είναι δίγλωσσοι και λόγιοι και κυρίως μουσικοί. Μιλούν καθημερινά αναλόγως, είτε την απλή οθωμανική γλώσσα της Πόλης (τουρκική με πολλές προσμίξεις αραβικών και περσικών) είτε την απλή ελληνική με πολλές προσμίξεις τουρκικές, ενώ ως λόγιοι γράφουν σε επισημότερο της τρέχουσας γλώσσας λόγο. β) Ως μουσικοί και ο Κύριλλος και ο Στέφανος παρόλο που τους χωρίζει ένας αιώνας, έχουν την ίδια πληθώρα όρων να διαχειριστούν, όρων της εκκλησιαστικής μουσικής της οποίας είναι κυρίως επαγγελματίες, αλλά και όρων της εξωτερικής μουσικής η οποία είναι της καθημερινότητάς τους. Γνωρίζουμε δε από γραπτές και προφορικές πηγές, και προσωπικά μέσα από τη συναναστροφή μας με παλαιούς εκλιπόντες κωνσταντινουπολίτες ψάλτες, ότι η ορολογία της μουσικής του Μακάμ είχε διεισδύσει αρκετά στον καθημερινό προφορικό λόγο της πιάτσας των ψαλτών της Πόλης. Μουσικοί σαν τον Κύριλλο και σαν τον Στέφανο, ακόμα και αν ήθελαν να είναι "καθαροί" στην μουσική τους ορολογία, δεν έπαυε η καθημερινότητα να τους ωθεί αντί για «ήχος πλάγιος του πρώτου εναρμόνιος πεντάφωνος» να λένε «ατζέμ». Με την ευχέρεια που έχουν ως πολυμαθείς μουσικοί και με τακτικότητα που η καθημερινότητα τους επιβάλλει, κατά την ομιλία τους εναλλάσσουν όρους εκκλησιαστικούς με όρους του Μακάμ ακόμα και από πρόταση σε πρόταση. Στη γλώσσα της καθημερινότητάς τους πολλές λέξεις που για εμάς είναι «λέξεις ξένης γλώσσας» γι αυτούς είναι λέξεις μίας ενιαίας γλώσσας. Και όπως εμείς

εναλλάσσουμε στην καθημερινή μας γλώσσα ισότιμα τις λέξεις “ίντερνετ” και “διαδίκτυο”, πολύ περισσότερο ο Κύριλλος, ως κοσμοπολίτης της οθωμανικής αυτοκρατορίας, και μάλιστα ως μουσικός, μπορεί να λέει αντιστοίχως ισότιμα πότε «νήμια», πότε «μεσοφωνές», πότε «φθορές». Γράφοντας μίαν εκλαϊκευμένη μουσική πραγματεία προσπαθεί να διαχωρίσει όρους με βάση την γλωσσική καταγωγή τους, ωστόσο αυτό δεν είναι πάντα εύκολο. Μπορούμε να φανταστούμε, ότι την ώρα που γράφει το απόσπασμα που σχολιάζουμε, προσπαθεί να πειθαρχήσει τον εαυτό του ώστε να μην γράψει: «Αι μεσοφωναί πόσαι και εις πόσας διαιρούνται;» Δεν μπορεί όμως πάντα να διασφαλίσει την «καθαρότητα» στην ορολογία του και σε αυτά που εννοεί με την σύνταξη του λόγου του. Όταν λοιπόν λέει: «Τα μεν λοιπά [νήμια] κάτωθεν εισίν αυτών ασχιράνια, γεγκιάχ, ασχιράν, αράκ» αυτός εννοεί : «Αι μεν λοιπαί [μεσοφωναί] γεγκιάχ, ασχιράν, αράκ, κάτωθεν εισίν αυτών αντιφωναί», δηλαδή, «Οι υπόλοιπες μεσοφωνές οι πιο χαμηλές από αυτές που ήδη ανέφερα (κάτω από το ραχαβή) είναι χαμηλές θέσεις [μεσοφωνών] του γεγκιάχ, του ασχιράν, του αράκ». Πιο απτά: «οι μεσοφωνές κάτω από το ραχαβί είναι οι κάτω οκτάβες κάποιων από τις δεκαεννέα μεσοφωνές που ήδη ανέφερα». Κατά ανάλογο τρόπο πρέπει να μεταφραστεί και η συνέχεια «τα δε λοιπά τίζια, τιζ σεγκιάχ, τιζ τζαργκιάχ, τιζ νεβά, τιζ χουσεϊνί». Και έτσι αποκτούν άλλο βάρος το «μεν» και το «δε» της φράσης του χειρογράφου «εισίν μεν τον αριθμόν δέκα και εννέα διαιρούνται δε».

Οπότε η ορθή απόδοση είναι η εξής:

Ερ. Τα νήμια πόσα είναι και σε ποιες κατηγορίες διαιρούνται;

Απ. Είναι ως προς τον αριθμό δεκαεννέα, και διαιρούνται και αυτά σε τρεις κατηγορίες [όπως και τα μακάμια], σε κύρια, σε ασιράνια (χαμηλά, κάτω οκτάβες των κυρίων) και σε τίζια (ψηλά, πάνω οκτάβες των κυρίων). Και τα κύρια [τα 19] είναι τα εξής: 1. ραχαβί, 2. γκεβέστ, 3. ζιργκιουλέ, 4. χουμαϊούν, 5. ζεμζεμέ, 6. ναχαβέντ, 7. καρά ντουγκιάχ, 8. μπουσελίκ, 9. σεμπά, 10. χητζάζ, 11. μπεϊατί, 12. χησάρ, 13. ατζέμ, 14. χουζάμ, 15. μαχούρ, 16. ζαβίλ, 17. σεχνάζ, 18. ζιρκενέν, 19. ζουμπουλέ, ενώ τα υπόλοιπα τα κάτω από αυτά είναι τα ασιράνια τους (οι κάτω οκτάβες) [δηλαδή, οι μεσοφωνές (νήμια) που βρίσκονται ενδιάμεσα] των γεγκιάχ, ασιράν και αράκ. Καθώς και τα τίζια (οι πάνω οκτάβες) τους [δηλ. οι μεσοφωνές (νήμια) που βρίσκονται ενδιάμεσα] των τιζ σεγκιάχ, τιζ τζαργκιάχ, τιζ νεβά, τιζ χουσεϊνί.

Έχω να παρατηρήσω ότι η σειρά με την οποία παρατίθενται τα νήμια αντιπροσωπεύει την θέση τους στην πανδουρίδα από τα χαμηλά προς τα ψηλά. Τόσο στο χειρόγραφο όσο και στο έντυπο, το ζουμπουλέ ως φθόγγος αν και υψηλότερος των σεχνάζ και ζιρευκέν έχει μπει πριν από αυτά. Στην μετάφρασή μου του έδωσα την σωστή του θέση. Εδώ θα πρέπει, προτρέχοντας, να υπογραμμίσω ότι τα 19 αυτά ονόματα δεν αντιπροσωπεύουν 19 διαφορετικά ύψη. Όπως θα δούμε πιο κάτω, αντιστοιχεί ένας περδές ανά δύο ονόματα, γιατί ο ίδιος περδές έχει άλλο όνομα νημίου ανοδικά και άλλο καθοδικά. Έτσι στον κατάλογο των 19 κυρίων νημίων αντιστοιχούν 10 περδέδες – το ζουμπουλέ κάνει ζευγάρι με το τιζ-ναχαβέντ το οποίο δεν ανήκει στα κύρια νήμια, αλλά στα τίζια τους. Οπότε το περιεχόμενο του παραπάνω αποσπάσματος παραπέμπει κατευθείαν στον πίνακα των περδέδων της πανδουρίδας (βλέπε πιο κάτω). Απλώς έχουν παραλειφθεί τα ονόματα των "ασιρανίων (πες)-νημίων" και των "τιζ-νημίων", τα οποία μπορούν να εξαχθούν από τα 19 κύρια νήμια λαμβανομένης υπ' όψιν της θέσης τους ενδιάμεσως των κυρίων μακαμιών.

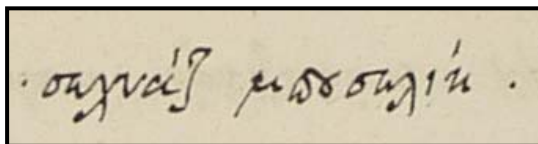
8.7. Η ταξινόμηση των σοχπέδων

οἱ δὲ σοχπέδες εἰσὶ τὸν ἀριθμὸν ὑπὲρ τοὺς
τεσσαράκοντα τρεῖς, ἀράκ, νιγρίζ, πεντζου-
κιάχ, μούμπερκί, ἕτερον πεντζουκιάχ, καρ-
τζιγάρ, μαγιέ, μουςαάρ, μπουζρούκ, σχιορί,
χισάρ μπουσελίκ, γκερδανιέ μπουσελίκ, οὐζάλ,
σεχνάζ, μπουσελίκ, σουρί, πεντζουγκιάχ, γουζί,
νισαμπούρ, ἰσφαχάν, νουχούφτ, άραμπάν, να-
χαβέντ, νισαμπούρ, χουσεϊνί, άσιράν, κιο-
τζέκ, σελμέκ, χουσεϊνί κιοуртί, χορασάν, ά-
τζέκ κιοуртί, νεβρούζ άτζέκ, κιοуртί, πειζάν
κιοуртί, άτζέκ άσιράν, οὐσάκ, σουλτανί ά-
ράκ, μουχαλίφ άράκ, ζιλκές, ζιλκές χαβεράν,
ράχατουλεβά, μπεςενιγκιάρ, μουχαϊέο, μπουσε-
λίκ, άρεζμπάρ. οὗτοι εἰσὶν οἱ σοχπέδες, ὑπο-
κείμενοι τοῖς κυρίοις αὐτῶν, ἄλλοι δὲ εἰσὶν ἐκ
μακαμιών, καὶ ἄλλοι ἐκ νημίων. οἱ ἐκ νημίων
δῆλοι εἰσὶν ἀπὸ τὰς ὀνομασίας αὐτῶν, ὁμοίως
6
καὶ οἱ ἐκ τῶν Μακαμιών. Ἐπὶ τῶν πάλαι
Μακάμια ἦσαν ἑπτὰ ἐξ ὧν οἱ ἄλλοι φύον-
ται ἤχοι.

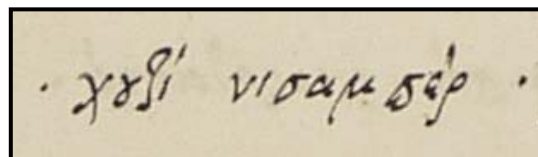
οἱ δὲ σοχπέδες εἰσὶ τὸν ἀριθμὸν ὑπὲρ τοὺς
τεσσαράκοντα τρεῖς, ἀράκ, νιγρίζ, πεντζου-
κιάχ, μούμπερκί, ἕτερον πεντζουκιάχ, καρ-
τζιγάρ, μαγιέ, μουςαάρ, μπουζρούκ, σχιορί,
χισάρ μπουσελίκ, γκερδανιέ μπουσελίκ, οὐζάλ,
σεχνάζ, μπουσελίκ, σουρί, πεντζουγκιάχ, γουζί,
νισαμπούρ, ἰσφαχάν, νουχούφτ, άραμπάν, να-
χαβέντ, νισαμπούρ, χουσεϊνί, άσιράν, κιο-
τζέκ, σελμέκ, χουσεϊνί κιοуртί, χορασάν, ά-
τζέκ κιοуртί, νεβρούζ άτζέκ, κιοуртί, πειζάν
κιοуртί, άτζέκ άσιράν, οὐσάκ, σουλτανί ά-
ράκ, μουχαλίφ άράκ, ζιλκές, ζιλκές χαβεράν,
ράχατουλεβά, μπεςενιγκιάρ, μουχαϊέο, μπουσε-
λίκ, άρεζμπάρ. οὗτοι εἰσὶν οἱ σοχπέδες, ὑπο-
κείμενοι τοῖς κυρίοις αὐτῶν, ἄλλοι δὲ εἰσὶν ἐκ
μακαμιών, καὶ ἄλλοι ἐκ νημίων. οἱ ἐκ νημίων
δῆλοι εἰσὶν ἀπὸ τὰς ὀνομασίας αὐτῶν, ὁμοίως
6
καὶ οἱ ἐκ τῶν Μακαμιών. Ἐπὶ τῶν πάλαι
Μακάμια ἦσαν ἑπτὰ ἐξ ὧν οἱ ἄλλοι φύον-
ται ἤχοι.

Μεταξύ χειρογράφου και έντυπης έκδοσης υπάρχουν μικρές αλλά σημαντικές διαφορές. Συγκεκριμένα, η απρόσεκτη χρήση του "κόμμα" (,) στην έντυπη έκδοση - το οποίο "κόμμα" στο χειρόγραφο εμφανίζεται κυρίως με τη μορφή απλής στίξης, περίπου ως "άνω τελεία" (·), και μία φορά μόνο με τη μορφή του συνήθους "κόμμα" (βλέπε: «πεντζουγκιάχ , μουμπερκά») – η απρόσεκτη χρήση του "κόμμα" λοιπόν από τον τυπογράφο του Στεφάνου, δημιουργεί λάθος διαχωρισμούς λέξεων οι οποίες, ως ζεύγος απαρτίζουν ένα όνομα (το οποίο συνδέεται με μονοσήμαντη σχέση με έναν σοχπέ), ενώ ως χωριστές λέξεις είναι χωριστά ονόματα σχετιζόμενα με διαφορετικούς σοχπέδες. Όμως και στο χειρόγραφο του Κυρίλλου κάποιες διαχωριστικές στιγμές γεννούν αμφιβολίες. Έχουμε υπογραμμίσει με κόκκινο τα σχετικά 7 σημεία τα οποία γεννούν αμφιβολίες στην έντυπη έκδοση και αντιστοίχως στο χειρόγραφο του Κυρίλλου. Επίσης με γαλάζια γραμμή το σημείο που το όνομα "πεντζουγκιάχ" εμφανίζεται τριπλή φορά τόσο στο έντυπο, όσο και στο χειρόγραφο.

Εν συνεχεία, θα επιμείνουμε στις λεπτομέρειες του χειρογράφου, παραθέτοντας μεγεθυμένα τα σχετικά σημεία, ώστε στο τέλος να παραθέσουμε έναν πίνακα των σοχπέδων ακριβή.

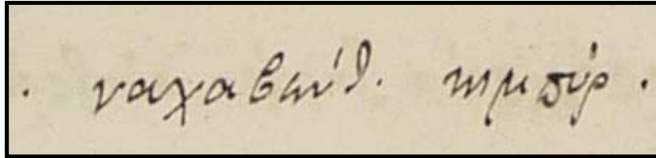


1. Δεν υπάρχει διαχωριστική κουκκίδα μεταξύ των λέξεων "σεχνάζ" και "μπουσελίχ". Ούτως ή άλλως, το σεχνάζ και το μπουσελίχ ως μεμονωμένα ονόματα έχουν περιληφθεί προηγουμένως στα νήμια. Στην κατάταξη που ακολουθεί "επί τοις επτά" συναντάμε το σεχνάζ-μπουσελίχ ως ένα όνομα στην ομάδα του ντουγκιάχ. Στην κατάταξη πιο κάτω "επί τοις δώδεκα" το συναντάμε στην ομάδα του χητζάζ.



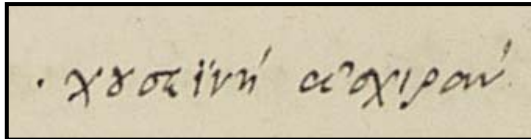
2. Λείπει η ενδιάμεση διαχωριστική στιγμή, ωστόσο στην επόμενη παράγραφο του χειρογράφου, («διαίρεσόν μοι αυτούς επί τοις επτά») τα δύο αυτά ονόματα εμφανίζονται διαχωρισμένα.

3. Στο έντυπο υπάρχουν διαδοχικά και διαχωρισμένες οι λέξεις "νεχαβέντ" και "νισαμπούρ". Στο χειρόγραφο η λέξη που ακολουθεί το "ναχαβέντ"



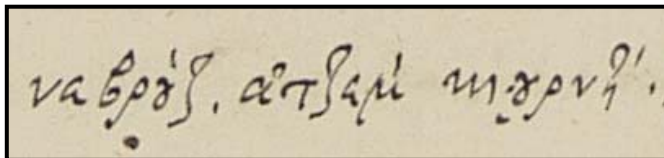
είναι "κιμπύρ". Το ναχαβέντ ως μεμονωμένο όνομα το έχουμε συναντήσει και ως νήμι. Στη συνέχεια

συναντάμε τόσο το νεχαβέντ, όσο και το κιμπύρ (στο έντυπο κεμπίρ) ως μεμονωμένα ονόματα και στις δύο κατατάξεις στα επτά και στα δώδεκα. Κατόπιν όμως, στην αναλυτική παρουσίαση των Μακαμιών δεν συναντάμε τη λέξη "κιμπύρ" ή "κεμπίρ" παρά μόνο ζευγάρι με την "ναχαβέντ", ως ένα όνομα "ναχαβέντ-κεμπίρ" (χφ σελ. 97, έντυπο σελ. 26). Εξ όλων αυτών συνάγεται ότι πρόκειται για μία ονομασία "ναχαβέντ-κεμπίρ".



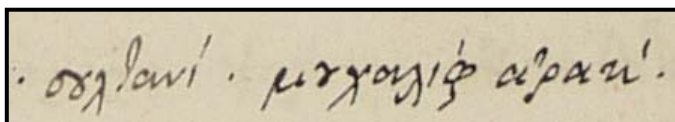
4. Δεν υπάρχει διαχωριστική κουκκίδα μεταξύ των λέξεων "χουσεϊνί" και "ασιράν". Άρα

πρόκειται για ζεύγος που αντιστοιχεί σε ένα όνομα ενός σοχπέ: "χουσεϊνί-ασιράν". Διότι το χουσεϊνί και το ασιράν ως μεμονωμένα ονόματα ανήκουν στα μακάμια. Στο έντυπο έχουν διαχωριστεί κατά λάθος.



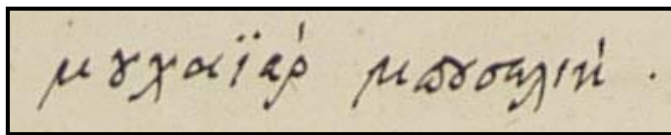
5. Δεδομένου ότι το όνομα "ατζέμ-κιουρντί" έχει ήδη προηγηθεί στο χειρόγραφο (μετά το "χορασάν") είναι

πλεονασμός η επανάληψή του. Προφανώς ο διαχωρισμός της λέξης "νεβρούζ" από το "ατζέμ" είναι λάθος του γραφέα. Πρόκειται για ένα όνομα "νεβρούζ-ατζέμ" και η λέξη "κιουρντί" είτε έχει ξεχαστεί να διαχωριστεί ως ξεχωριστό όνομα άλλου σοχπέ, είτε, η διαχωριστική στιγμή αντί να έπεται του "ατζέμ", ετέθη κατά λάθος μετά τη λέξη "νεβρούζ". Έχουμε λοιπόν δύο σοχπέδες, όπως σωστά έχουν περιληφθεί στην έντυπη έκδοση, τους: α) νεβρούζ-ατζέμ και β) κιουρντί.



6. Η λέξη "αράκ" που ζευγαρώνει με το "σουλτανί" στο έντυπο, δεν

υπάρχει στο χειρόγραφο. Στην αναλυτική εξέταση των Μακαμιών συναντάμε το "σουλτανί-αράκ" ως Μακάμι (χφ σελ. 100, έντυπο σελ. 37).



7. Οι λέξεις "μουχαϊέρ" και "μπουσελί" δεν διαχωρίζονται στο χειρόγραφο. Το

μουχαϊέρ, άλλωστε, ανήκει στα μακάμια. Αποτελούν λοιπόν, ζεύγος λέξεων που αντιστοιχεί στο όνομα ενός σοχπέ: "μουχαϊέρ-μπουσελί".

Οπότε ο κατάλογος των σοχπέδων διαμορφώνεται ως εξής:

1. αράκ, 2. νιγρίζ, 3. πεντζουγκιάχ, 4. μουμερκέ, 5. έτερον πεντζουγκιαχ, 6. καρτζιγάρ, 7. μαγέ, 8. μουσταάρ, 9. μπουζρούκ, 10. σχιορί, 11. χησάρ-μπουσελί, 12. γκερδανιέ-μπουσελί, 13. ουζάλ, 14. σεχνάζ-μπουσελί, 15. σουρί, 16. πεντζουγκιάχ, 17. χουζί, 18. νισαμπούρ, 19. ισφαχάν, 20. νουχούφτ, 21. αραμπάν, 22. ναχαβέντ-κιμπύρ, 23. χουσεϊνί-ασηράν, 24. κιοτζέκ, 25. σελμέκ, 26. χουσεϊνί-κιουρντί, 27. χορασάν, 28. ατζέμ-κιουρντί, 29. νεβρούζ ατζέμ, 30. κιουρντί, 31. πεϊζάν-κιουρντί, 32. ατζέμ-ασηράν, 33. ουσσάκ, 34. σουλτανί αράκ, 35. μουχαλίφ-αράκ, 36. ζιλκές, 37. ζιλκές-χαβεράν. 38. ραχατουλελβά, 39. μπεστενιγκιάρ, 40. μουχαγέρ-μπουσελί, 41. αρεζμπάρ.

8.8. Η κατάταξη των Μακαμιών σε 7 οικογένειες

Διαίρεσόν μοι αὐτοὺς ἐπὶ δὲ ἐπτά ;
ἐπὶ μὲν τοῦ ράς , ἀνάγεται ὁ ραχα-
βί . νιγρίζ , πεντζουγκιάχ . ἕτερον πεντζου-
γκιάχ . ναχαβέντ , μουμερκέ , ζαβίλ , μαχούρ .

Ἐρ. διαίρεσον αὐτοὺς ἐπὶ τῶν ἐπτά ;
Ἀπ. Ἐπὶ μὲν τοῦ ράς , ἀνάγεται ὁ ραχα-
βί , νιγρίζ , πεντζουγκιαχ , ἕτερον πεντζου-
γκιάχ , ναχαβέντ , μουμερκέ , ζαβίλ , μαχούρ .

1. οικογένεια του ΡΑΣΤ

1. ραστ, 2. ραχαβί, 3. νιγρίζ, 4. πεντζουγκιάχ, 5. έτερον πεντζουγκιάχ, 6. ναχαβέντ, 7. μουμερκέ, 8. ζαβίλ, 9. μαχούρ.

Ἐπὶ δὲ ντουγκιάχ , κατὰ ντουγκιάχ , ζιργκιου-
λέ , σεχνάζ , σεχνάζ μπουσελί , χητζάζ , ουζάλ ,
χουμαϊούν , σουρί , νισαμπούρ .

Τῶ δὲ ντουγκιάχ , κατὰ ντουγκιάχ , ζιργκιου-
λέ , σεχνάζ , σεχνάζ μπουσελί , χητζάζ , ουζάλ ,
χουμαϊούν , σουρί , νισαμπούρ .

Στο χειρόγραφο δεν υπάρχει διαχωρισμός μεταξύ των λέξεων "σουρί" και "νισαμπουρέκι". Το "σουρί" έχει περιληφθεί στον κατάλογο των 90 μακαμιών αλλά και στον κατάλογο των 43 σοχπέδων ως όνομα. Οπότε,

θα πρέπει να δεχτούμε ως σωστό τον διαχωρισμό των δύο λέξεων με κόμμα που έχει γίνει στο έντυπο. Η λέξη "νισαμπουρέκι" του χειρογράφου είναι μάλλον μια εναλλακτική μορφή της λέξης "νισαμπούρ", όπως έχει περάσει στο έντυπο. Κατ' αναλογία απαντούμε στο χειρόγραφο και "ουσχιάκι" αντί "ουσχιάκ", "μαχούρι" αντί "μαχούρ". Πρόκειται, μάλλον, για "ελληνοποίηση" της κατάληξης. Ωστόσο, στην αναλυτική εξέταση των Μακαμιών, συναντάμε το "νισαβερέκι", ακολούθως του "νισαμπούρ" στην έντυπη έκδοση (σελ. 24), παρόλο που στο χειρόγραφο έχει προστεθεί στην ώρα κάτω, με πρόχειρη γραφή και άνευ παραδείγματος (χφ σελ. 96). Θα πρέπει να σημειώσω, επίσης, ότι και στον Κηλτζανίδη παρατίθεται όνομα Μακαμιού "νισαβερέκ", στην οικογένεια των Μακαμιών του Νεβά. (Μεθοδική Διδασκαλία, σελ. 92). Το "νισαμπούρ" το απαντούμε και πιο κάτω στην διαίρεση "επί τοις επτά", στην οικογένεια του νεβά.

2. οικογένεια του ΝΤΟΥΓΚΙΑΧ

1. ντουγκιάχ, 2. καρά ντουγκιάχ, 3. ζιργκιουλέ, 4. σεχνάζ, 5. σεχνάζ μπουσελίκ, 6. χητζάζ, 7. ουζάλ, 8. χουμαϊούν, 9. σουρί, 10. νισαμπούρ.

Δὲ δὲ σκιὰχ . καρτζιγάρ . μαγιέ . μουςαάρ . γκεβέστ :

Τῷ δὲ σεγκιάχ , καρτζιγάρ , μαγιέ , μουςα-
άρ , γκεβέστ .

3. οικογένεια του ΣΕΓΚΙΑΧ

1. σεγκιάχ, 2. καρτζιγάρ, 3. μαγιέ, 4. μουςταάρ, 5. γκεβέστ.

Δὲ δὲ τζαρεγκιάχ , σεμπά , γκιερδανιέ . αἰρεζμουςάρ .
ζεμζεμέ . χησάρ . μπαμπά ταχίρ¹ . αἰτζίμ . αἰτζίμ αἰτζίμ .
μυρνι . αἰτζίμ μυρνι . σαϊβάν μυρνι² . νεβρούζ αἰτζίμ² .
σχεμσεχέ . ζιρευκέν .

Τῷ δὲ τζαρεγκιάχ , σεμπά , γκιερδανιέ , αἰρεζ-
μπάρ , ζεμζεμέ , χησάρ , μπαμπά ταχίρ¹ , αἰ-
τζέμ , αἰτζέμ αἰσράν , κiuρτι , αἰτζέμ κiuρτι ,
πειζάν κiuρτι , νεβρούζ , αἰτζέμ² , ζουμπουλέ ,
ζιρευκέν .

1. Η διαχωριστική στιγμή μεταξύ των λέξεων "μπαμπά" και "ταχίρ" του χειρογράφου, ορθώς έχει αγνοηθεί στο έντυπο, γιατί το "μπαμπά-ταχίρ" απαντάται ως ενιαία ονομασία τόσο στον κατάλογο των 90 Μακαμιών, όσο και στον κατάλογο των 43 σοχπέδων.
2. Αντιθέτως, ο διαχωρισμός των λέξεων "νεβρούζ" και "ατζέμ" στο έντυπο είναι λάθος, δεν υπάρχει στο χειρόγραφο, και όπως έχει δειχθεί και πιο

πάνω (στους καταλόγους μακαμιών και σοχπέδων) "το νεβρούζ-ατζέμ" είναι ενιαία ονομασία. Άλλωστε στην οικογένεια του "τζαργκιάχ" ήδη έχει αναφερθεί μεμονωμένα το "ατζέμ".

4. οικογένεια του ΤΖΑΡΓΚΙΑΧ

1. τζαργκιάχ, 2. σεμπά, 3. γκερδανιέ, 4. αρεζμπάρ, 5. ζεμζεμέ, 6. χησάρ,
7. μπαμπά ταχήρ, 8. ατζέμ, 9. ατζέμ ασιράν, 10. κιουρντί, 11. ατζέμ κιουρντί,
12. πεϊζάν κιουρντί, 13. νεβρούζ ατζέμ, 14. ζουμπουλέ, 15. ζιρευκέν.

ἄλλὰ νεβὰ · γεγκιάχ · οὐσὰκ · μπειιάτι · νισαμπούρ ·
 χουζάμ · χουζί · ισφαχάν · αραμπάν · πεντζουγκιάχ ·
 νουχούφτ · ναχαβέντ · κεμπύρ

Τῷ δὲ νεβὰ , γεγκιάχ , οὐσὰκ , μπειιάτι ,
 νισαμπούρ , χουζάμ , χουζί , ισφαχάν , αραμπάν ,
 πεντζουγκιάχ , νουχούφτ , ναχαβέντ , κεμπύρ.

Το "ναχαβέντ-κιμπύρ" είναι ενιαία ονομασία ενός σοχπέ, όπως δείξαμε και πιο πάνω, "περί των 43 σοχπέδων", και "περί των 90 μακαμιών".

5. οικογένεια του ΝΕΒΑ

1. νεβά, 2. γεγκιάχ, 3. ουσάκ, 4. μπειιάτι, 5. νισαμπούρ, 6. χουζάμ, 7. χουζί,
8. ισφαχάν, 9. αραμπάν, 10. πεντζουγκιάχ, 11. νουχούφτ, 12. ναχαβέντ κεμπύρ.

ἄλλὰ χουσεϊνί · μπουσελίκ · βετζτί · χουσεϊνί ασιράν ·
 μπουσελίκ ασιράν · κιουρτί · σελμέκ · μουχαϊέρ ·
 μουχαϊέρ μπουσελίκ · χουσεϊνί · χορασάν · ~

Τῷ δὲ χουσεϊνί , μπουσελίκ , βετζτί , χουσεϊ-
 νί ασιράν , μπουσελίκ ασιράν , κιουρτί , σελ-
 μέκ , μουχαϊέρ , μουχαϊέρ μπουσελίκ , χουσεϊνί
κιουρτί , χορασάν .

Ορθώς κατανεμήθηκαν στο έντυπο τα ονόματα "χουσεϊνί-κιουρντί" και "χορασάν", σύμφωνα και με τους καταλόγους των 90 μακαμιών και των 43 σοχπέδων, αλλά και σύμφωνα με την αναλυτική εξέταση των μακαμιών.

6. οικογένεια του ΧΟΥΣΕΪΝΙ

1. χουσεϊνί, 2. μπουσελίκ, 3. βετζτί, 4. χουσεϊνί ασιράν, 5. μπουσελίκ
- ασιράν, 6. κιουρτί, 7. σελμέκ, 8. μουχαϊέρ, 9. μουχαϊέρ μπουσελίκ,
10. χουσεϊνί κιουρντί, 11. χορασάν.

ἰδὲ δὲ ἐβίτζ· ἀράκ· σουλτανί ἀράκ· ζιλκές·
ζιλκές χαβεράν· ραχατουλεβά· μπεςενιγκιάρ·
ἐβίτζ· μπουσελίκ·· ~

7
Τῷ δὲ ἐβίτζ, ἀράκ, σουλτανί ἀράκ, ζιλκές,
ζιλκές χαβεράν, ραχατουλεβά, μπεςενιγκιάρ,
ἐβίτζ μπουσελίκ.

Η διαχωριστική στιγμή μεταξύ των λέξεων "εβίτζ" και "μπουσελίκ" στο χειρόγραφο, ορθῶς δεν έχουν μεταφερθεί στο έντυπο, μιας και το εβίτζ και το μπουσελίκ ἤδη έχουν αναφερθεί ως μεμονωμένα ονόματα, το δε μπουσελίκ ἐπ' ουδενί, λόγω γένους, δεν θα μπορούσε να κατατάσσεται στην οικογένεια του εβίτζ. Πρόκειται, λοιπόν, για ένα Μακάμι, το "εβίτζ-μπουσελίκ", το οποίο ωστόσο δεν περιλαμβάνεται στην αναλυτική εξέταση των Μακαμιών. Σημειώνω ὅτι αναφέρεται και εξετάζεται αναλυτικά ἀπὸ τον Κηλτζανίδη, στην οικογένεια του Αράκ, (Μεθοδική Διδασκαλία, σελ. 144).

7. οικογένεια του EBITZ

1. εβίτζ, 2. αράκ, 3. σουλτανί αράκ, 4. ζιλκές, 5. ζιλκές χαβεράν,
6. ραχατουλεβά, 7. μπεςτενιγκιάρ, 8. εβίτζ μπουσελίκ.

ἰδὲ δὲ ἐβίτζ· ἀράκ· σουλτανί ἀράκ· ζιλκές·
ζιλκές χαβεράν· ραχατουλεβά· μπεςενιγκιάρ·
ἐβίτζ· μπουσελίκ·· ~

Ἰδοὺ καὶ τὰ λοιπὰ ἄγνωστα Μακάμια, ὧν
τὸ μέρος οὐκ εὐρῆται εἰμὴ μόνον τὰ ὀνόματα·
μπαχρινάζιζ, χητζάζ, μουχαλιφέν, ἰσαα-
νάκ, γκιουρφιράρ, ρουϊαράκ, μπεςε ἰσραχάν,
μπεςε χησάρ, γκιερδανιέ ἀτζέμ, χουζι, μπουσε-
λίκ, σιμπιρ, χησαρίκ, γεβρούζ, ρουϊ, ζιλκεσχεδὶ,
μουσικάρ, ρετζιπουσάλ, σεφέρ, σαζικιάρ, νιγιαζί.

1. 4. 5. 8. 9. 11. 12. 14. 15. 16. 17. 18. 20. Τα ονόματα αυτά δεν περιλαμβάνονται στους καταλόγους των Μακαμιών και των Σοχπέδων, ούτε αναφέρονται ἀπὸ τον Κηλτζανίδη.
2. Το "χητζάζ" ως μεμονωμένο ὄνομα περιλαμβάνεται στους καταλόγους, ἀλλὰ και στην αναλυτική εξέταση των μακαμιών (χφ σελ. 97, έντυπο σελ. 26). Ἀρα δεν ευσταθεῖ το ὅτι δεν σώζεται το μέρος του, διότι στο χειρόγραφο ο Κύριλλος δίνει παράδειγμα.

3. Το "μουχαλιφέκ" δεν περιλαμβάνεται στους καταλόγους, ούτε στην αναλυτική εξέταση των Μακαμιών. Υπάρχουν ωστόσο τα "μουχαλίφαρακ" (χφ σελ. 100, έντυπο σελ. 37) το οποίο εξετάζεται και από τον Κηλτζανίδη, όπως επίσης και το "μουχαλίφ-χησάρ", και το "εβίτζ-μουχαλίφ", (Μεθοδική Διδασκαλία, σελ. 134, σελ. 86, σελ. 143). Παρατηρούμε, ωστόσο, ότι η αλλαγή γραμμής στο χειρόγραφο διαχωρίζει τις λέξεις "χιτζάζ" και "μουχαλιφέκ", καθώς επίσης η λέξη "χιτζάζ" δεν ακολουθείται από διαχωριστική στιγμή. Είναι πιθανό λοιπόν, οι δύο λέξεις να αφορούν στην ονομασία ενός Μακαμιού, του "χιτζάζ-μουχαλιφέκ".

6. 7. Το "ρουί-αράκ" και το "μπεστέ-ισφαχάν" δεν περιλαμβάνονται στους καταλόγους, ούτε στην αναλυτική εξέταση των Μακαμιών. Αναφέρονται και εξετάζονται από τον Κηλτζανίδη, ως Μακάμια της οικογένειας του Αράκ, (Μεθοδική Διδασκαλία, σελ. 135 και 138).

10. Οι λέξεις "χουζί" και "μπουσελίκ" δεν έχουν μεταξύ τους διαχωριστική στιγμή στο χειρόγραφο. Στο έντυπο έχουν διαχωριστεί με κόμμα. Τόσο το "Χουζί" όσο και το "Μπουσελίκ" αναφέρονται ως μεμονωμένα ονόματα στους καταλόγους και εξετάζονται αναλυτικά, άρα έχουν δικό τους μέλος. Οι δύο λέξεις αποτελούν ζεύγος και μία ενιαία ονομασία, "χουζί-μπουσελίκ", οπότε θεωρούμε ότι στο έντυπο έχει γίνει λάθος χρήση του κόμμα.

13. Το "νεβρούζ" δεν περιλαμβάνεται στους καταλόγους, ούτε στην αναλυτική εξέταση των Μακαμιών. Αναφέρεται και εξετάζεται από τον Κηλτζανίδη, ως Μακάμι της οικογένειας του Διουγκιάχ, (Μεθοδική Διδασκαλία, σελ. 62).

19. Το "σαζγκιάρ" ή "σαζκιάρ" δεν περιλαμβάνεται στους καταλόγους ούτε στην αναλυτική εξέταση των Μακαμιών. Αναφέρεται και εξετάζεται από τον Κηλτζανίδη, ως Μακάμι της οικογένειας του Ραστ, (Μεθοδική Διδασκαλία, σελ. 163).

Οπότε, ο κατάλογος των «αγνώστων» Μακαμιών διαμορφώνεται ως εξής:

Τα υπόλοιπα άγνωστα Μακάμια, των οποίων δεν έχει σωθεί κάποιο μέλος, παρά μόνον τα ονόματά τους:

1. μπαχριναζίκ, 2. χητζάζ μουχαλιφέκ, 3. ισφαιανάκ, 4. γκιουρφιράρ,
5. ρουϊαράκ*, 6. μπεστέ ισφαχάν*, 7. μπεστέ χησάρ, 8. γκιερδανιέ ατζέμ,
9. χουζί μπουσελίκ, 10. σιμπίρ, 11. χησαρίκ, 12. νεβρούζ*, 13. ρουϊ,
14. ζιλκεσχεδί, 15. μουσικάρ, 16. ρετζιπουσάλ, 17. σεφέρ, 18. σαζγκιάρ*,
19. νιγιαζί.

* τα μακάμια αυτά αναφέρονται και εξετάζονται από τον Κηλτζανίδη

8.9. Η κατάταξη των Μακαμιών σε 12 οικογένειες:

δινι βρόση δ'έχου δαφινάσσεα αβλιν εβλιν δώδεκα ;
 ράτ·ράχαβι· νιγρίτ· σαντβρμαχ· ναχαβάν·
 μασσαα· ζαβίλ· μαχούρ· σαντβρμαχ· ~

Έρ. Τίνι δέ τρόπω ἔχουσι τὰς ἀναφορὰς
 αὐτῶν ἐπὶ τῶν δώδεκα ;
 Ἄπ. Ἐπὶ τοῦ Ῥάτ, ἀνάγεται τὸ ράχαβι, νιγρίτ,
 πεντζουγκιάχ, ναχαβέντ, μπουμπερκέ, ζαβίλ,
 μαχούρ, πεντζουγκιάχ.

1. οικογένεια του ΡΑΣΤ

1. Ραστ, 2. Ραχαβί, 3. Νιγρίτ, 4. Πεντζουγκιάχ, 5. Ναχαβέντ, 6. Μπουμερκέ,
 7. Ζαβίλ, 8. Μαχούρ, 9. Πεντζουγκιάχ (έτερον).

~ δαμαχ· εἴτερον δαμαχ·

Ἐπὶ τοῦ Ντουγκιάχ, ἕτερον ντουγκιάχ.

2. οικογένεια του ΔΟΥΓΚΙΑΧ

1. Δουγκιάχ, 2. ἕτερον Δουγκιάχ.

~ σεγκιαχ· καρτζιγάρ· μαγιέ· μουσταάρ· γκεβέστ· ~

Ἐπὶ τοῦ Σεγκιάχ, καρτζιγάρ, μαγιέ, μουσταάρ,
 γκεβέστ.

3. οικογένεια του ΣΕΓΚΙΑΧ

1. Σεγκιάχ, 2. Καρτζιγάρ, 3. Μαγιέ, 4. Μουσταάρ, 5. Γκεβέστ.

~ μπουσελίκ· μπουσελίκ· ασιράν· μπουζρούκ· χησάρ·
 χησάρ μπουσελίκ· σχιορί· γκερδανιέ μπουσελίκ·

Ἐπὶ τοῦ μπουσελίκ, μπουσελίκ· ασιράν, μπου-
 ζρούκ, χησάρ, χησαρ μπουσελίκ, σχιορί, γκερδανιέ
 μπουσελίκ.

4. οικογένεια του ΜΠΟΥΣΕΛΙΚ

1. Μπουσελίκ, 2. Μπουσελίκ-Ασιράν, 3. Μπουζρούκ, 4. Χησάρ,
 5. Χησάρ Μπουσελίκ, 6. Σχιορί, 7. Γκερδανιέ Μπουσελίκ.

~ τζαρεγκιαχ· σεμπά· ζεμζεμέ· ~

Ἐπὶ τοῦ Τζαρεγκιάχ, σεμπά, ζεμζεμέ.

5. οικογένεια του TZAPTKIAH

1. Τζαργκιάχ, 2. Σεμπά, 3. Ζεμζεμέ.

χιτβάξ· δβή· βρηχρά· χουμαϊούν· σεχνάξ·
σεχνάξ· μπουσελίχ· σεχνάξ·

Ἐπὶ τοῦ Χητζάξ, οὐζάλ, ζιργκιουλέ, χουμαϊούν
σεχνάξ, σεχνάξ μπουσελίχ.

6. οικογένεια του XITZAZ

1. Χιτζάζ, 2. Ουζάλ, 3. Ζιργκιουλέ, 4. Χουμαϊούν, 5. Σεχνάξ,
6. Σεχνάξ Μπουσελίχ.

νεχάβ· ἀραμπάν· νεχαβέντ· κιμπύρ¹· χουσεϊνί²·
χουσεϊνί· ἀσπράν· χουσεϊνί· σεχνάξ· χουσεϊνί·
χορασάν· ατζέμ³· ατζέμ· κιουρτί· νεβρούζ⁴· ατζέμ·
κιουρτί· σεχνάξ· κιουρτί· κερανδριμιάχ·
ατζέμ· ἀσπράν· μεστιάδι· σεχνάξ·

8
Ἐπὶ τοῦ νουχούφτ, ἀραμπάν, νεχαβέντ, κεμπύρ¹.
Ἐπὶ τοῦ χουσεϊνί, χουσεϊνί ἀσπράν, κιουρτί, σεχνάξ, χουσεϊνί κιουρτί, χορασάν, ατζέμ³, ατζέμ κιουρτί^{4α}.
Ἐπὶ τοῦ Νεβρούζ, ατζέμ κιουρτί^{4β}, πεϊζάν κιουρτί, χαρά ντουγκιάχ, ατζέμ ἀσπράν, μπειατί, οὐτάκ.

1. Για τους ίδιους λόγους που εκτέθηκαν στην ενότητα 8.1.8., οι λέξεις "νεχαβέντ" και "κιμπύρ" ή "κεμπύρ" θα πρέπει να θεωρηθούν ως ζεύγος λέξεων που αντιστοιχεί σε μία ονομασία: "νεχαβέντ-κεμπύρ".

2. Στο χειρόγραφο το "χουσεϊνί" δεν έχει εμφανώς προσδιοριστεί ως πατριάρχης μιας οικογενείας Μακαμιών. Ωστόσο, ορθώς ο Στέφανος στην έντυπη έκδοση το παρουσιάζει ως ηγέτη μιας οικογένειας, διότι και ως κύριο Μακάμι, αλλά και λόγω διαφοράς γένους και λόγω ασυνάφειας του μέλους του με το μέλος των Μακαμιών της προηγούμενης οικογένειας του Νουχούφτ, δικαίως το Χουσεϊνί κατέχει ηγετικό τίτλο.

3. Στο χειρόγραφο δεν ορίζεται εμφανώς το Ατζέμ ως πατριάρχης, και στην έντυπη έκδοση έχει καταταγεί στην οικογένεια του Χουσεϊνί. Θα πρέπει να δεχτούμε το Ατζέμ ως πατριάρχη μιας οικογένειας Μακαμιών και να μην δεχτούμε την ένταξη του στην οικογένεια του Χουσεϊνί. Ο λόγος είναι ότι, όπως θα δούμε κατά την αναλυτική εξέταση των

Μακαμιών, τα Μακάμια από το "χουσεϊνί" έως και το "χορασάν" του κειμένου μας, ανήκουν λόγω γένους και λόγω μέλους στην οικογένεια του Χουσεϊνί, ενώ από το "ατζέμ" έως το "ουσάκ" έχοντας χαρακτηριστικά εναρμονίου γένους και μετερχόμενα όλα τον φθόγγο "ατζέμ", καθιστούν το Ατζέμ πατριάρχη τους.

4. Οι λέξεις "νεβρούζ" και "ατζέμ" δεν διαχωρίζονται στο χειρόγραφο και όπως έχει καταδειχθεί στα αμέσως προηγούμενα κεφάλαιά μας πρόκειται για ζεύγος λέξεων που αντιστοιχούν στην ονομασία ενός Μακαμιού, του "Νεβρούζ-Ατζέμ", που ανήκει στους σοχπέδες. Ο διαχωρισμός τους στην έντυπη έκδοση είναι και λανθασμένος, και οδηγεί με αυθαίρετο τρόπο στην δημιουργία μιας οικογένειας με πατριάρχη το Νεβρούζ, της οποίας όλα τα μέλη είναι συναφή του Ατζέμ και ως προς το γένος και ως προς seyir. Επιπλέον, με το λάθος αυτό ο Στέφανος έχει συμπαρασυρθεί και αναφέρει δύο φορές το "ατζέμ-κιουρντί", (4α, 4β). Την οικογένεια, λοιπόν, του Νεβρούζ της έντυπης έκδοσης, θα πρέπει να την διαγράψουμε και να εντάξουμε όλα τα Μακάμια που αναφέρονται σε αυτήν, στην οικογένεια του Ατζέμ, του Νεβρούζ-Ατζέμ συμπεριλαμβανομένου.

Οι οικογένειες 7, 8 και 9, λοιπόν, πρέπει να διαμορφωθούν ως εξής:

| |
|-----------------------------------|
| 7. οικογένεια του ΝΟΥΧΟΥΦΤ |
|-----------------------------------|

| |
|--|
| 1. Νουχούφτ, 2. Αραμπάν, 3. Ναχαβέντ Κεμπίρ. |
|--|

| |
|-----------------------------------|
| 8. οικογένεια του ΧΟΥΣΕΪΝΙ |
|-----------------------------------|

| |
|--|
| 1. Χουσεϊνί, 2. Χουσεϊνί-Ασιράν, 3. Κιοτζέκ, 4. Σελμέκ,
5. Χουσεϊνί Κιουρντί, 6. Χορασάν. |
|--|

| |
|--------------------------------|
| 9. οικογένεια του ΑΤΖΕΜ |
|--------------------------------|

| |
|---|
| 1. Ατζέμ, 2. Ατζέμ Κιουρντί, 3. Νεβρούζ Ατζέμ, 4. Κιουρντί,
5. Πείζάν Κιουρντί, 6. Καρά Ντουγκιάχ, 7. Ατζέμ Ασιράν, 8. Μπεϊατί,
9. Ουσάκ. |
|---|

ενδιάμεσοι φθόγγοι (νήμια), όπου ο χαμηλότερος ενδιάμεσος βρίσκεται εγγύτερα στον χαμηλότερο κύριο, ενώ ο υψηλότερος ενδιάμεσος στον υψηλότερο κύριο. Για παράδειγμα, μεταξύ των δουγκιάχ και σεγκιάχ υπάρχει το "εν καταβάσει" νεχαβέντ, χαμηλότερο και εγγύτερο στο διουγκιάχ, και το "εν αναβάσει" ζεμζεμέ, υψηλότερο και εγγύτερο στο σεγκιάχ. Το "εν αναβάσει" νήμι θεωρείται νήμι (μεσοφωνή) του χαμηλότερου του κυρίου φθόγγου (στο παράδειγμά μας το ζεμζεμέ θεωρείται νήμι του διουγκιάχ). Το "εν καταβάσει" νήμι θεωρείται νήμι (μεσοφωνή) του υψηλότερου του κυρίου φθόγγου (στο παράδειγμά μας το νεχαβέντ θεωρείται νήμι του σεγκιάχ).

Υπό άλλην έννοια, και σύμφωνα με τα όσα ο Καντεμήρις και ο Χρυσάνθος παραδίδουν, (ότι δηλαδή μεταξύ δύο κυρίων περδέδων -με την έννοια του ύψους- υπάρχει μόνον ένας δευτερεύων), τα δύο ονόματα δεν σχετίζονται με διαφορετικά ύψη, αλλά αποτελούν διαφορετικές εκδοχές ονομασίας του ίδιου περδέ-ύψους. Κατ' αυτήν την έννοια, η φράση της ερώτησης «τίνος εισί», πρέπει να κατανοηθεί ως «πώς συσχετίζονται». Πριν προχωρήσουμε στην ερμηνεία της απάντησης που δίδεται, θα πρέπει να προσπαθήσουμε να κατανοήσουμε το πώς οι όροι μακάμ, νήμι, σοχπές και η λέξη περδές, εναλλάσσονται στην μουσική ορολογία εκείνης της εποχής για να αποδώσουν την έννοια φθόγγος. Αν αναφερθούμε σε ένα παράδειγμα από την σημερινή εποχή, ενός δασκάλου κιθάρας που λέει στον αρχάριο μαθητή του, κατά περίπτωση, άλλοτε «πάτα το σολ δίεση στην 1^η χορδή», και άλλοτε «πάτα το λα ύφεση στην 1^η χορδή», γνωρίζουμε ότι και στις δύο περιπτώσεις αναφέρεται στο ίδιο τάστο. Κατ' ανάλογο τρόπο στην απάντηση «εν αναβάσει ο εις περδές εστί του κάτω και εν καταβάσει ο έτερος του άνω», δεν εννοείται ο περδές ως καθαυτό διαφορετικό ύψος, αλλά ως όρος ονοματικός, που θα πρέπει να κατανοηθεί εντός του πλαισίου των βαθμίδων και των λειτουργιών των τρόπων και των κλιμάκων τους. Η προσεκτικότερη ανάγνωση συνολικά του συγγράμματος του Στεφάνου, αφήνει ανοικτό το ενδεχόμενο «τα δύο νήμια» να μην είναι δύο διαφορετικοί φθόγγοι (ανισοϋψείς), αλλά δύο διαφορετικές ονομασίες του ίδιου φθόγγου-ύψους. Δηλαδή, μεταξύ των δεσμών δύο κυρίων φθόγγων να υπάρχει ένας δεσμός, ενός ενδιάμεσου φθόγγου-ύψους, ο οποίος έχει δύο ονομασίες, μία για την περίπτωση που εκλαμβάνεται ανοδικά και μία για την περίπτωση που εκλαμβάνεται καθοδικά. Διότι, στα διαγράμματα που παραθέτει ο Στέφανος,

τιζίων-νημίων διαφοροποιούνται. Το διάγραμμα του Στεφάνου είναι απεικονιστικό. Με αφαιρετικό τρόπο, πάνω στην εικόνα ενός ταμπούρ, έχουν σημειωθεί τα ονόματα των κυρίων και των δευτερευόντων φθόγγων, στην μεν αριστερή πλευρά τα ανοδικά ονόματα στη δε δεξιά τα καθοδικά. Η εικόνα αυτή είναι έμμεσα πλην σαφώς κατανοητό ότι αναφέρεται στην κατατομή του ταμπούρ με βάση την πρώτη του χορδή. Παρατηρούμε και εδώ, ότι τα ονόματα των κυρίων φθόγγων και των τιζίων τους δεν διαφοροποιούνται – αυτός είναι και ο λόγος που παρατίθενται απaráλλαχτα και στην δεξιά και στην αριστερή πλευρά του διαγράμματος. Παρατηρούμε επίσης, ότι απεικονίζονται μόνον οι περδέδες των κυρίων φθόγγων, κάθε ένας τους με διπλή γραμμή. Οι ενδιάμεσοι περδέδες δεν απεικονίζονται, απλώς μεταξύ των ονομάτων των κυρίων περδέδων, παρατίθενται μεταξύ δύο κυρίων περδέδων, αριστερά η ονομασία η ανοδική και δεξιά η καθοδική των νημίων (διόλου τυχαία σε ισοϋψή αντιστοιχία). Χωρίς να θέλω να εκβιάσω την αφαιρετική αυτή απεικόνιση, θα έλεγα ότι εάν τα δύο ονόματα τα μεταξύ των δύο κυρίων φθόγγων αντιστοιχούσαν σε διαφορετικά ύψη, θα καθίστατο μάλλον επιτακτική η αποτύπωση των ανισοϋψών περδέδων τους.

Συσχετίζοντας τις ονοματολογικές πληροφορίες των διαγραμμάτων αυτών με τις αντίστοιχες του Καντεμήρι, που εξετάσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, παρατηρούμε ότι:

α) Οι ονομασίες των κυρίων φθόγγων είναι πανομοιότυπες. Παραλείπεται μόνον η ονομασία του νερμ τζαργκιάχ που μας παραδίδει ο Καντεμήρις, του φθόγγου που παράγεται όχι στην πρώτη, αλλά στην δεύτερη χορδή του ταμπούρ.

β) Μεταξύ των δύο χαμηλότερων κύριων φθόγγων γιεγκιάχ και χουσεϊνί ασιράν αναφέρονται τα νήμια «πες μπεγιατί» εν αναβάσει, και «πες χησάρ» εν καταβάσει, ενώ ο Καντεμήρις μας λέει σαφώς ότι μεταξύ αυτών των δύο κυρίων περδέδων δεν υπάρχει χρηστικός περδές. Αξιοσημείωτο ότι και εδώ το χουσεϊνί ασιράν αναφέρεται απλώς ως ασιράν. Επίσης, ο όρος «πες» έρχεται να προσδιορίσει την έννοια «χαμηλός» και πιο συγκεκριμένα «κατά μία οκτάβα χαμηλότερος».

γ) Μεταξύ όλων των κυρίων φθόγγων παρουσιάζονται από δύο νήμια, ενώ στον Καντεμήρι, αυτό συμβαίνει μόνο μεταξύ τζαργκιάχ και νεβά, νεβά και χουσεϊνί, τιζ τζαργκιάχ και νεβά. Τα μεταξύ νεβά και χουσεϊνί νήμια στον Κύριλλο και στον Χρυσανθο έχουν τα ίδια ονόματα που

απαντούμε και στον Καντεμήρι. Όμως, ενώ στον Καντεμήρι μεταξύ τιζ νεβά και τιζ χουσεϊνί μας παραδίδεται μόνο το τιζ μπεγιατί, ο Κύριλλος και ο Στέφανος παραδίδουν και το τιζ χησάρ. Τέλος, μεταξύ τζαργκιάχ και νεβά, ο Κύριλλος και ο Στέφανος ταυτίζονται με τον Καντεμήρι ως προς την ονομασία του σεμπά, αλλά αντί του ουζάλ χρησιμοποιούν το όνομα χιτζάζ – το ίδιο ισχύει και για τα τίζια αυτών.

Θα αναπαραγάγω τις πληροφορίες των παραπάνω διαγραμμάτων στον επόμενο πίνακα. Όσα ονόματα δευτερευόντων φθόγγων παραδίδονται και από τον Καντεμήρι θα επισημανθούν με γκρι χρώμα και αστερίσκο, ενώ εντός παρενθέσεως θα σημειώνεται το όνομα κατά το οποίο ο Καντεμήρις διαφοροποιείται.

Πίνακας 43

| νήμια εν αναβάσει | κύρια μακάμια | νήμια εν καταβάσει |
|--------------------|---------------|--|
| γιεγκιάχ | | |
| πες μπεγιατί | | πες χησάρ |
| [χουσεϊνί] ασιράν | | |
| πες ατζέμ | | ατζέμ ασιράν * |
| αράκ | | |
| ραχαβί * | | γκεβέστ |
| ραστ | | |
| ζιργκιουλέ * | | χουμαγιούν |
| ντουγκιάχ | | |
| ζεμζεμέ | | νεχαβέντ * |
| σεγκιάχ | | |
| καρά ντουγκιάχ | | μπουσελίκ * |
| τζαργκιάχ | | |
| σεμπά * | | χιτζάζ («ουζάλ» κατά Καντεμήρι) |
| νεβά | | |
| μπεγιατί * | | χησάρ * |
| χουσεϊνί | | |
| ατζέμ * | | χουζάμ |
| εβίτζ | | |
| μαχούρ * | | ζαβίλ |
| γκερδανιέ | | |
| ζιρευκέν | | σεχνάζ * |
| μουχαγέρ | | |
| ζουμπουλέ * | | τις νεχαβέντ |
| τις σεγκιάχ | | |
| τις καρά ντουγκιάχ | | τις μπουσελίκ * |
| τις τζαργκιάχ | | |
| τις σεμπά * | | τις χιτζάζ («τις ουζάλ κατά Καντεμήρι) |
| τις νεβά | | |
| τις μπεγιατί * | | τις χησάρ * |
| τις χουσεϊνί | | |

8.12. Αντιπαράβολή των Μακαμίων-τρόπων με τους εκκλησιαστικούς Ήχους

θαράβοιμε λρισάν αὐτὸς ἀνὰ δὲ ἡμετέροις ἤχοις.
 γαμμάχ ᾠ αἰχρονί α ἀρά α ράτ ᾠ
 δαγμαχ ᾠ σαρμαχ ᾠ πταρμαχ ᾠ
 ναβά ᾠ χασαίνι ᾠ ἔβιτ ᾠ
 γκερδανί ᾠ μεχαίτ ᾠ ράχαβ ᾠ νιγρί ᾠ
 συνδερμαχ ᾠ ναχαβέντ ᾠ μεμπερμ ᾠ
 λαβί ᾠ μαχρό ᾠ σαρτημαχ ᾠ
 νδερμαχ ᾠ μαρτηρό ᾠ μαχ ᾠ
 μισαρό ᾠ γκαβί ᾠ σεμσα ᾠ
 λαμβέ ᾠ συνδερμαχ ᾠ χολαί ᾠ
 χαβί ᾠ νισαμσρό ᾠ γαφαί ᾠ
 ναχρό ᾠ αραμσα ᾠ ναχαβέντ ᾠ
 χιτβί ᾠ ἔβιτ ᾠ γκερμαχ ᾠ
 χαμαϊν ᾠ σεχνά ᾠ σεχνάμσα ᾠ
 σοσί ᾠ χασαίνι αχρονί ᾠ μισα ᾠ
 σαμσα ᾠ χασαίνι γκερ ᾠ χασα ᾠ
 αχρονί ᾠ ατβί ᾠ ατβιμαχ ᾠ
 ναρόν ᾠ ατβί ᾠ νιγρί ᾠ θαρβέντ ᾠ

ατβιμαχ ᾠ σεχνά ᾠ ἔβιτ ᾠ
 μισα ᾠ μισαχ ᾠ μισα ᾠ
 χισα ᾠ χισαμσα ᾠ γκερδανί ᾠ
 αρά ᾠ σεχνά ᾠ μεχαίτ ᾠ
 λαβί ᾠ γκαβί ᾠ
 ράχαβ ᾠ μεμπερμ ᾠ ἔβιτ ᾠ
 μεμπερμ ᾠ αραμσα ᾠ γκερδανί ᾠ
 μεχαίτ ᾠ μεχαίτ ᾠ
 σεμσα ᾠ θαρβέντ ᾠ νισαμσρό ᾠ

Παράβαλε λοιπόν αὐτοὺς καὶ ἐν
 τοῖς ἡμετέροις ἤχοις.
 Γεκιάχ ᾠ αἰσράν ᾠ ἀράκ ᾠ ρά ᾠ
 ντουγκιάχ ᾠ σεγκιάχ ᾠ τζαργκιάχ ᾠ

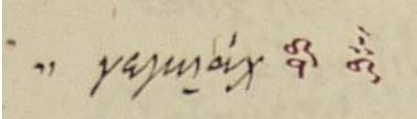
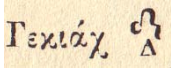
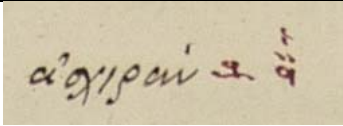
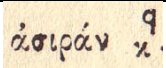
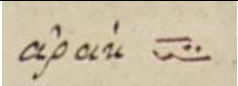
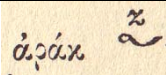
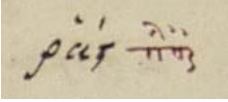
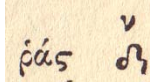
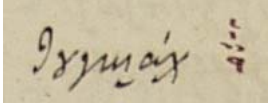
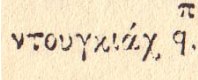
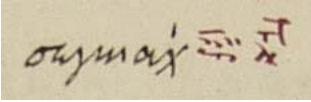
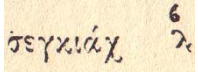
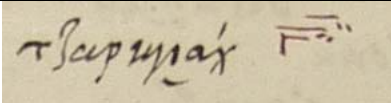
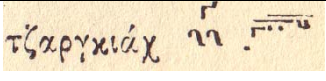
νεβά ᾠ χουσεϊνί ᾠ ἔβιτ ᾠ γκερδανί ᾠ
 μουχαίτ ᾠ ραχαβί ᾠ νιγρί ᾠ
 πεντζουγκιάχ ᾠ ναχαβέντ ᾠ μου-
 μπερκέ ᾠ ζαβί ᾠ μαχούρ ᾠ
 πεντζουγκιάχ ᾠ ντουγκιάχ ᾠ
 καρτζιγάρ ᾠ μαγι ᾠ μουσαρό ᾠ γκε-
 βί ᾠ σεμπα ᾠ ζεμζεμέ ᾠ πεντζουγ-
 κιάχ ᾠ γουζάμ ᾠ χουζί ᾠ νισαμπούρ ᾠ
 ισοαχάν ᾠ νουχούφ ᾠ αραμσάν ᾠ να-
 χαβέντ κεμπέρ ᾠ χητζάζ ᾠ ου-
 ζάλ ᾠ ζιργκιουλέ ᾠ γου-
 μαϊούν ᾠ σεχνά ᾠ σεχνά ᾠ
 μπουσελίχ ᾠ σουρί ᾠ χου-
 σεϊνί ᾠ χουσεϊνί αἰσράν ᾠ κιοτζέκ ᾠ

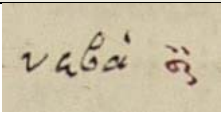
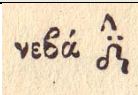
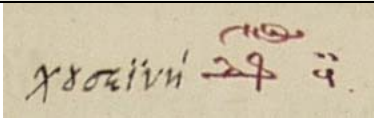
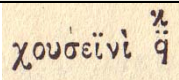
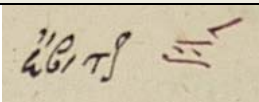
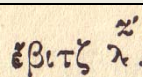
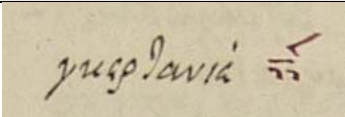
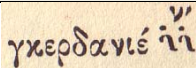
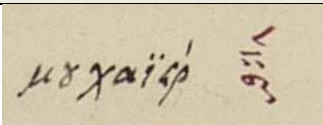
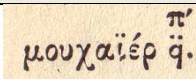
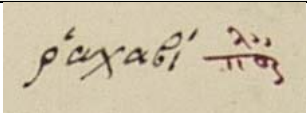
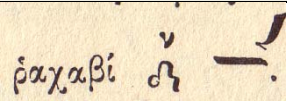
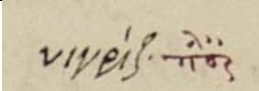
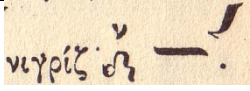
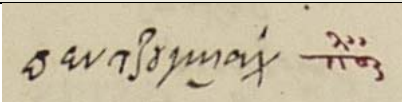
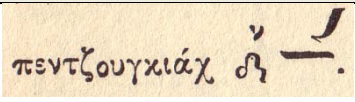
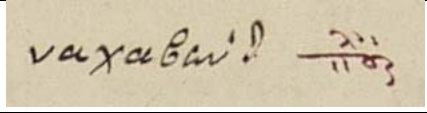
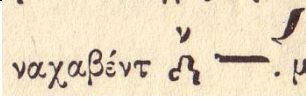
10
 σελμέκ ᾠ χουσεϊνί γκιουρτί ᾠ χορσάν ᾠ
 αἰσράν ᾠ ατβί ᾠ ατβί γκιουρτί ᾠ
 νεβρού ᾠ ατβί ᾠ γκιουρτί ᾠ
 πεϊζάν γκιουρτί ᾠ μπουτε-
 λίκ ᾠ μπουσελίχ αἰσράν ᾠ
 μπουζρούκ ᾠ χησάρ ᾠ χησάρ
 μπουσελίχ ᾠ γκερδανί μπουσελίχ ᾠ
 ἀράκ ᾠ σουλτανί ἀράκ ᾠ
 μουχαλίφ ἀράκ ᾠ ζιλκές ᾠ
 ζιλκές χαθεράν ᾠ ραχατουλεβά ᾠ
 μεμπερμ ᾠ ἔβιτ ᾠ
 μαμπα ταχέρ ᾠ ἀρεμπαρ ᾠ
 γκερδανί ᾠ μουχαίτ ᾠ

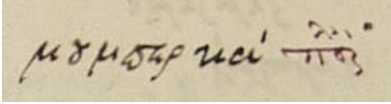
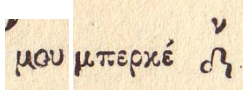
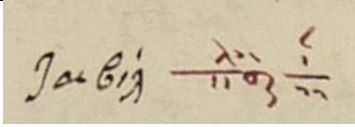
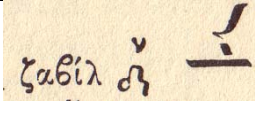
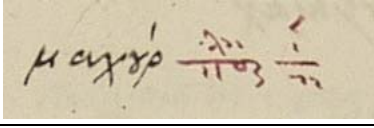
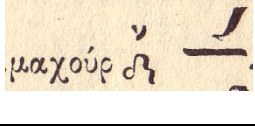
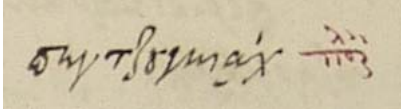
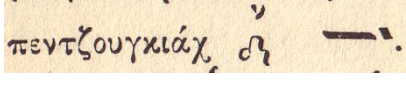
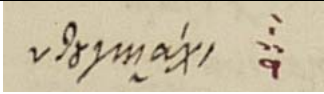
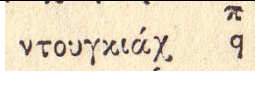
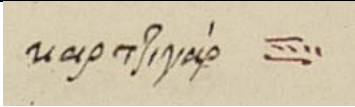
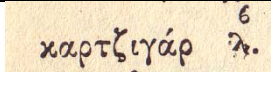
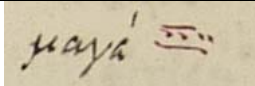
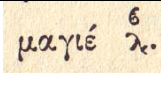
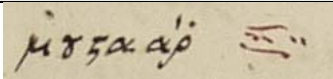
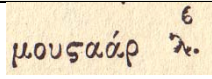
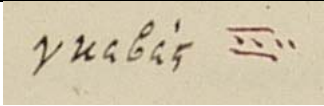
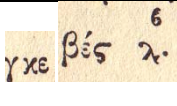
11
 μουχαίτ ᾠ μπουσελίχ ᾠ ζουμπούλε ᾠ
 βετζδί ᾠ ζιρευνέν ᾠ

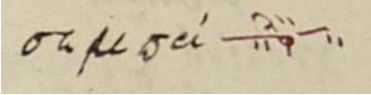
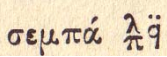
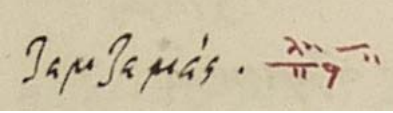
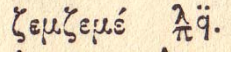
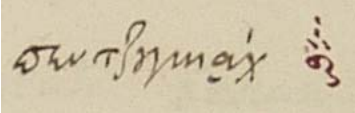
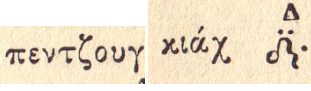
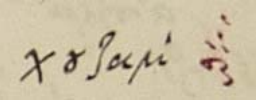
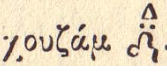
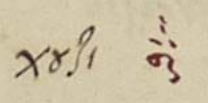
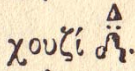
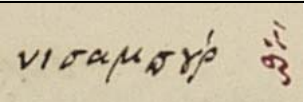
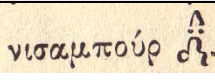
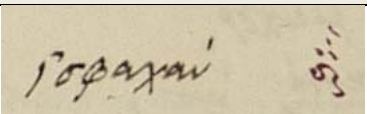
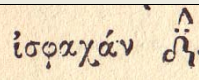
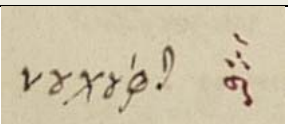
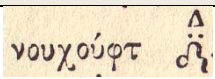
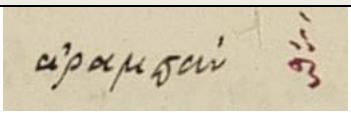
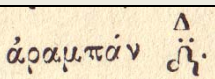
Τόσο ο Κύριλλος όσο και ο Στέφανος κάνουν ιδιαίτερη αναφορά στον συσχετισμό των Μακαμιών-τρόπων με τους εκκλησιαστικούς Ήχους. Μεταξύ τους, πέραν της λόγω χρονικής απόστασης διαφορετικής σημειογραφίας, εμφανίζουν και άλλες διαφοροποιήσεις κατάταξης, τις οποίες παρουσιάζω αναλυτικά στον επόμενο πίνακα:

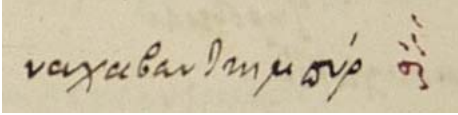
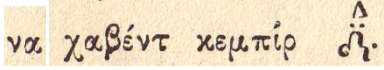
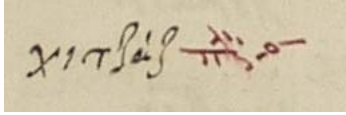
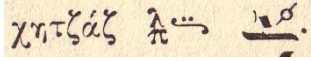
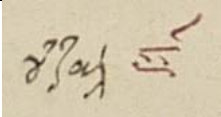
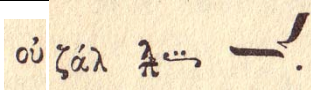
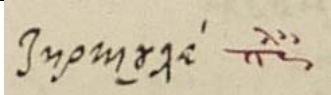
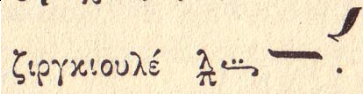
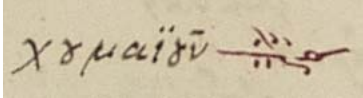
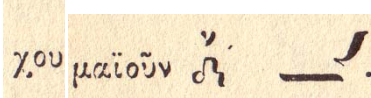
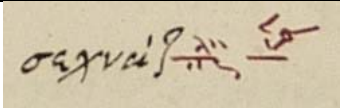
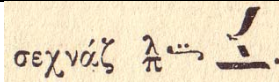
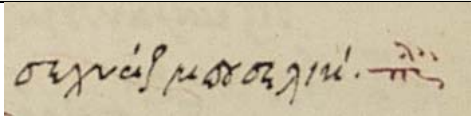
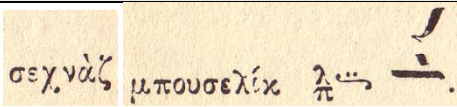
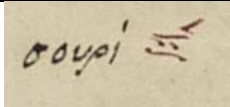
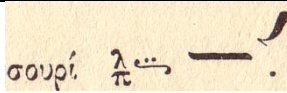
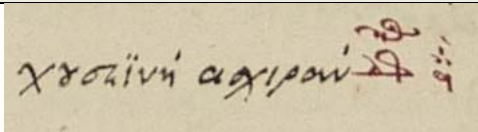
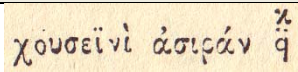
Πίνακας 44

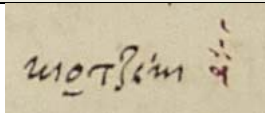
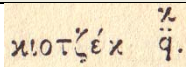
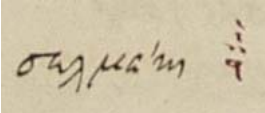
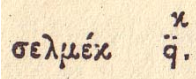
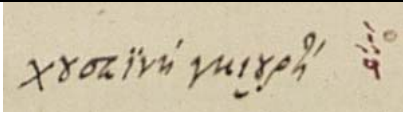
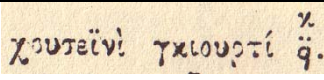
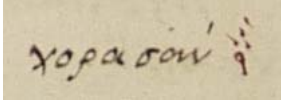
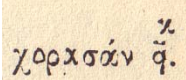
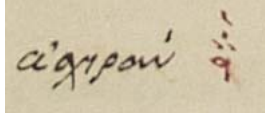
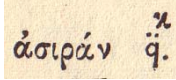
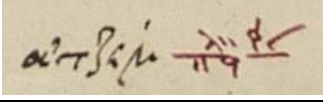
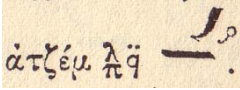
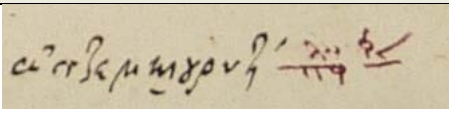
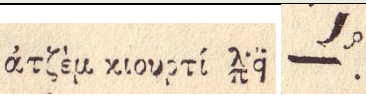
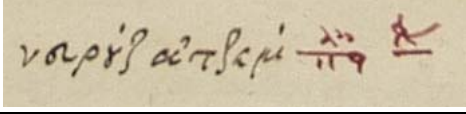
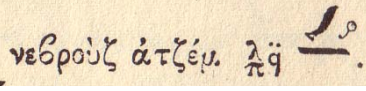
| 1. Γεγκιάχ | |
|---|---|
|  |  |
| Πλάγιος του Πλαγίου του Α',
Αντίφωνος του Δ' | Αντίφωνος του Δ' |
| 2. Ασιράν | |
|  |  |
| Αντίφωνος του έξω Α', έξω Α' | Αντίφωνος του έξω Α' |
| 3. Αράκ | |
|  |  |
| Βαρύς διατονικός | |
| 4. Ραστ | |
|  |  |
| Πλάγιος του Δ' | |
| 5. Δουγκιάχ | |
|  |  |
| έξω Α' | Έσω Α' |
| 6. Σεγκιάχ | |
|  |  |
| εκ διφωνίας του Β' Λέγετος | Δ' Λέγετος |
| 7. Τζαργκιάχ | |
|  |  |
| Γ' | |

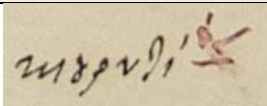
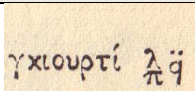
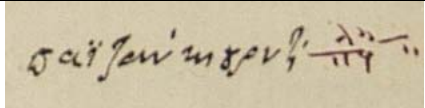
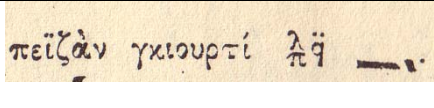
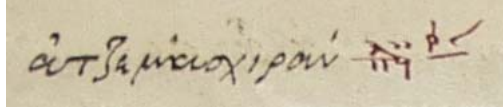
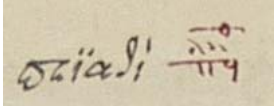
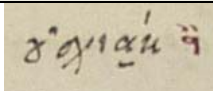
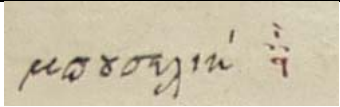
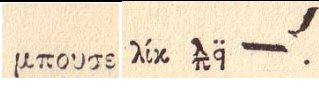
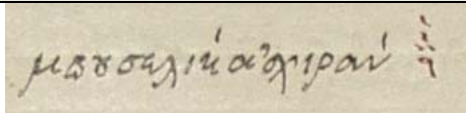
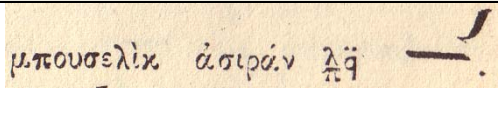
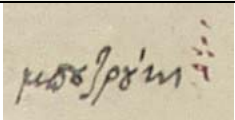
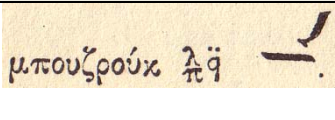
| 8. Νεβά | |
|---|--|
|  |  |
| Δ' | |
| 9. Χουσεϊνί | |
|  |  |
| Α' Τετράφωνος (Έξω Α') | |
| 10. Εβίτζ | |
|  |  |
| Τετράφωνος του Β' | Επτάφωνος του διατονικού Βαρέως |
| 11. Γκερδανιέ | |
|  |  |
| Τετράφωνος του Γ' | Επτάφωνος Πλαγίου Δ' |
| 12. Μουχαγέρ | |
|  |  |
| Τετράφωνος του Δ' | Επτάφωνος του έσω Α' |
| 13. Ραχαβί | |
|  |  |
| Πλάγιος του Δ' | Πλάγιος του Δ' τετράφωνος |
| 14. Νιγρίζ | |
|  |  |
| Πλάγιος του Δ' | Πλάγιος του Δ' τετράφωνος |
| 15. Πεντζουγκιάχ | |
|  |  |
| Πλάγιος του Δ' | Πλάγιος του Δ' τετράφωνος |
| 16. Ναχαβέντ | |
|  |  |
| Πλάγιος του Δ' | Πλάγιος του Δ' τετράφωνος |

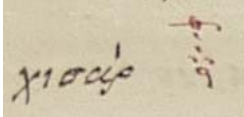
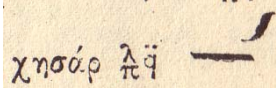
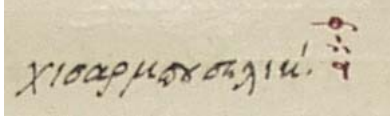
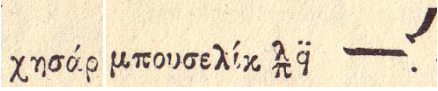
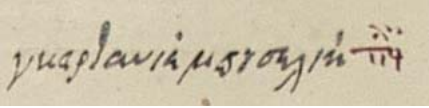
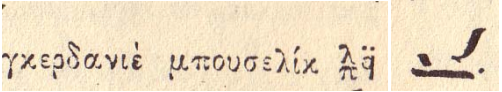
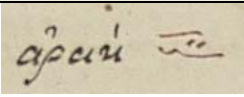
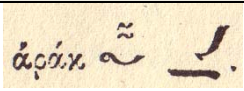
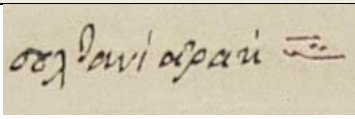
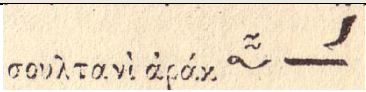
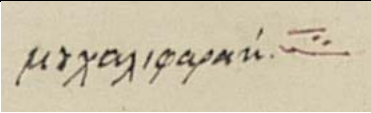
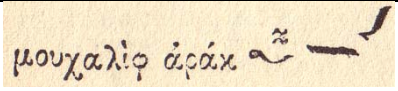
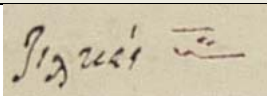
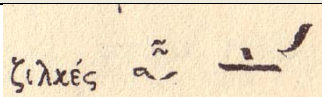
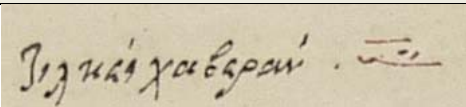
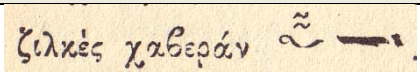
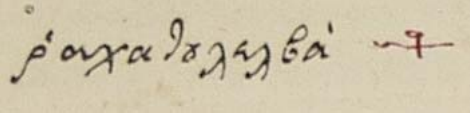
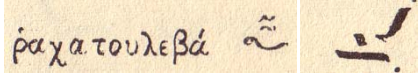
| 17. Μουμπερκέ | |
|---|---|
|  |  |
| Πλάγιος Δ' | |
| 18. Ζαβίλ | |
|  |  |
| Πλάγιος του Δ' επτάφωνος | |
| 19. Μαχούρ | |
|  |  |
| Πλάγιος του Δ' επτάφωνος | Πλάγιος του Δ' τετράφωνος |
| 20. Πεντζουγκιάχ | |
|  |  |
| Πλάγιος του Δ' | Ήχος (δίφωνος) Πλάγιος του Δ' |
| 21. Ντουγκιάχ | |
|  |  |
| Έξω Α' | Έσω Α' |
| 22. Καρτζιγάρ | |
|  |  |
| Β' | Λέγετος (Δ') |
| 23. Μαγέ | |
|  |  |
| Β' | Λέγετος (Δ') |
| 24. Μουσταάρ | |
|  |  |
| Β' | Λέγετος (Δ') |
| 25. Γκεβέστ | |
|  |  |
| Β' | Λέγετος (Δ') |

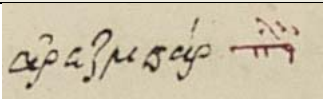
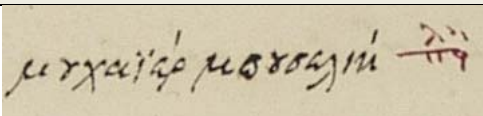
| 26. Σεμπά | |
|---|---|
|  |  |
| Πλάγιος του Α' δίφωνος | Πλάγιος του Α' |
| 27. Ζεμζεμέ | |
|  |  |
| Πλάγιος του Α' δίφωνος | Πλάγιος του Α' |
| 28. Πεντζουγκιάχ | |
|  |  |
| Δ' | |
| 29. Χουζάμ | |
|  |  |
| Δ' | |
| 30. Χουζί | |
|  |  |
| Δ' | |
| 31. Νισαμπούρ | |
|  |  |
| Δ' | |
| 32. Ισφαχάν | |
|  |  |
| Δ' | |
| 33. Νουχούφτ | |
|  |  |
| Δ' | |
| 34. Αραμπάν | |
|  |  |
| Δ' | |

| 35. Ναχαβέντ Κεμπίρ | |
|---|--|
|  |  |
| Δ' | |
| 36. Χιτζάζ | |
|  |  |
| Πλάγιος του Β' τρίφωνος | |
| 37. Ουζάλ | |
|  |  |
| Πλάγιος του Β' τετράφωνος | |
| 38. Ζιργκιουλέ | |
|  |  |
| Πλάγιος του Β' | Πλάγιος του Β' τετράφωνος |
| 39. Χουμαγιούν | |
|  |  |
| Πλάγιος του Β' τρίφωνος | Πλάγιος του Β' Τετράφωνος |
| 40. Σεχνάζ | |
|  |  |
| Πλάγιος του Β' επτάφωνος | |
| 41. Σεχνάζ-μπουσελίκ | |
|  |  |
| Πλάγιος του Β' | Πλάγιος του Β' Επτάφωνος |
| 42. Σουρί | |
|  |  |
| Πλάγιος του Β' τετράφωνος | |
| 43. Χουσεϊνί-ασιράν | |
|  |  |
| Α' τετράφωνος | |

| 44. Κιοτζέκ | |
|---|--|
|  |  |
| Έξω Α΄ | |
| 45. Σελμέκ | |
|  |  |
| Έξω Α΄ | |
| 46. Χουσεϊνί-κιουρντί | |
|  |  |
| Έξω Α΄ | |
| 47. Χορασάν | |
|  |  |
| Έξω Α΄ | |
| 48. Ασιράν | |
|  |  |
| Έξω Α΄ | |
| 49. Ατζέμ | |
|  |  |
| Πλάγιος του Α΄ (σκληρού διατόνου)
πεντάφωνος | Πλάγιος του Α΄ Εναρμόνιος
πεντάφωνος |
| 50. Ατζέμ-κιουρντί | |
|  |  |
| Πλάγιος του Α΄ (σκληρού διατόνου)
πεντάφωνος | Πλάγιος του Α΄ Εναρμόνιος
πεντάφωνος |
| 51. Νεβρούζ-ατζέμ | |
|  |  |
| Πλάγιος του Α΄ (σκληρού διατόνου)
πεντάφωνος | Πλάγιος του Α΄ Εναρμόνιος
πεντάφωνος |

| 52. Κιουρντί | |
|---|--|
|  |  |
| Πλάγιος του Α' (σκληρού διατόνου)
πεντάφωνος | Πλάγιος του Α' |
| 53. Πείζάν-κιουρντί | |
|  |  |
| Πλάγιος του Α' δίφωνος | |
| 54. Ατζέμ-ασιράν | |
|  | δεν αναφέρεται |
| Πλάγιος του Α' (σκληρού διατόνου)
πεντάφωνος | |
| 55. Πεϊατί | |
|  | δεν αναφέρεται |
| Πλάγιος του Α' χρωματικός | |
| 56. Ουσάκ | |
|  | δεν αναφέρεται |
| Α' | |
| 57. Μπουσελίκ | |
|  |  |
| Έξω Α' | Πλάγιος του Α' τετράφωνος |
| 58. Μπουσελίκ-ασιράν | |
|  |  |
| Έξω Α' | Πλάγιος του Α' τετράφωνος |
| 59. Μπουζρούκ | |
|  |  |
| Έξω Α' | Πλάγιος του Α' τετράφωνος |

| 60. Χησάρ | |
|---|--|
|  |  |
| Έξω Α' χρωματικός | Πλάγιος του Α' τετράφωνος |
| 61. Χησάρ-μπουσελίκ | |
|  |  |
| Έξω Α' χρωματικός | Πλάγιος του Α' Τετράφωνος |
| 62. Γκερδανιέ-μπουσελίκ | |
|  |  |
| Πλάγιος του Α' | Πλάγιος του Α' εξάφωνος |
| 63. Αράκ | |
|  |  |
| Βαρύς διατονικός | Βαρύς διατονικός τετράφωνος |
| 64. Σουλτανί-αράκ | |
|  |  |
| Βαρύς διατονικός | Βαρύς διατονικός τετράφωνος |
| 65. Μουχαλίφ-αράκ | |
|  |  |
| Βαρύς διατονικός | Βαρύς διατονικός |
| 66. Ζιλκές | |
|  |  |
| Βαρύς διατονικός | Βαρύς διατονικός εξάφωνος |
| 67. Ζιλκές-χαβεράν | |
|  |  |
| Βαρύς Διατονικός | Βαρύς διατονικός δίφωνος |
| 68. Ραχατουελβά | |
|  |  |
| Πρωτόβαρυς | Βαρύς διατονικός εξάφωνος |

| 69. Μπεστενιγκιάρ | |
|---|--|
|  |  |
| Βαρύς διατονικός τετράφωνος | |
| 70. Εβίτζ | |
|  |  |
| Βαρύς διατονικός επτάφωνος | |
| 71. Μπαμπά-ταχή | |
|  |  |
| Πλάγιος του Α' | Πλάγιος του Α' εξάφωνος |
| 72. Αρεζμπάρ | |
|  |  |
| Πλάγιος του Α' | Πλάγιος του Α' εξάφωνος |
| 73. Γκιερδανιέ | |
|  |  |
| Πλάγιος του Α' | Πλάγιος του Α' εξάφωνος |
| 74. Μουχαϊέρ | |
|  |  |
| Πλάγιος του Δ' | Πλάγιος του Α' επτάφωνος |
| 75. Μουχαϊέρ-μπουσελίκ | |
|  |  |
| Πλάγιος του Α' | Πλάγιος του Α' επτάφωνος |
| 76. Σουμπουλέ | |
|  |  |
| Πλάγιος του Α' | Πλάγιος του Α' επτάφωνος |
| 77. Βετζτί | |
|  |  |
| Εξω Α' | Πλάγιος του Α' τετράφωνος |

Όπως γίνεται αντιληπτό από την παράγραφο αυτή, ο Κύριλλος θεωρεί τους όρους νήμια και φθορές ταυτόσημους. Οι φθορές-νήμια, όπως και οι ήχοι, διαιρούνται σε κύριες, πλάγιες, τρίφωνες και επτάφωνες, πράγμα που σημαίνει για την εκκλησιαστική μουσική ότι συστηματικά το ίδιο σύμβολο φθοράς έχει μιαν κύρια θέση και βάσει αυτής αντίστοιχα μπορεί να τεθεί σε φθόγγο κατά τέσσερεις βαθμίδες χαμηλότερο (σε απόσταση τέλειας 5^{ης}), κατά τρεις ή επτά υψηλότερο της κύριας θέσης (τέλεια 4^η ή τέλεια 8^η), και να παραχθεί ισοδύναμο ως προς το γένος μέλος. Η θεώρηση αυτή της ενέργειας που έχουν οι φθορές ως σύμβολα, καθαρά σημειογραφική, προβάλλεται από τον Κύριλλο στην μουσική του Μακάμ, σε μια προσπάθεια να διαφωτίσει έναν έμπειρο στα της εκκλησιαστικής μουσικής για τη μουσική του Μακάμ. Για τη μουσική του Μακάμ, η θεώρηση αυτή σημαίνει ότι ένα νήμι-φθόγγος απέχει κατά διάστημα τέλειας 5^{ης}, τέλειας 4^{ης} και 8^{ης} κάτω ή πάνω από άλλους φθόγγους νήμια. Έτσι πχ το ατζέμ έχει κατά μία 5^η κάτω το ζεμζεμέ, κατά μία 4^η πάνω το ζουμπουλέ, ενώ η επταφωνία του κείται έξω της εκτελεστικής περιοχής, (θεωρητικά θα ονομαζόταν τιζ-ατζέμ), ωστόσο το ίδιο το ατζέμ είναι επταφωνία του ατζέμ-ασχιράν.

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι ο κανόνας αυτός δεν γενικεύεται, διότι πχ το τζαργκιάχ όντας μακάμ και όχι νήμι έχει ως τρίφωνό του (σε διάστημα 4^{ης} καθαρής) το ατζέμ. Αυτό λοιπόν που προσπαθεί να δηλώσει ο Κύριλλος εμπλέκοντας τους όρους της εκκλησιαστικής μουσικής και του Μακάμ, είναι η ομοιότητα των δύο αυτών ειδών, ως προς τον συστηματικό τρόπο άρμωσης του φθογγικού τους συστήματος. Και στην εκκλησιαστική μεν μουσική μέσω της σημειογραφίας (των μαρτυρικών συμβόλων και των φθορών), αλλά και μέσω της ορολογίας, υποδηλώνονται επαρκώς οι συστηματικές μεταξύ των φθόγγων σχέσεις καθαρής 4^{ης}, 5^{ης}, 8^{ης}, ενώ στην ορολογία του Μακάμ υποδηλώνονται με πενιχρό τρόπο μόνον οι σχέσεις δας από τους όρους ασχιράν και τιζ. Αυτό το γεγονός κάνει τον Κύριλλο, αναζητώντας έναν εύστοχο τρόπο παρουσίασης των φθογγικών σχέσεων, να αντιστοιχεί διαρκώς ήχους με μακάμια, φθορές με νήμια. Κι όταν στο τέλος αυτής της παραγράφου αναφέρει ότι δια των τριών αυτών φθορών "σχηματίζονται" τα μέλη αρκετών άλλων νημίων, έμμεσα αναφέρεται στην υπεροχή της ορολογίας και της συμβολικής της εκκλησιαστικής μουσικής, η οποία έχει τη δυνατότητα δομικά στοιχεία αλλά και όμοια μουσικά γεγονότα να τα

υποδηλώνει σημειογραφικά με οικονομία και να τα περιγράφει με όρους ιεραρχημένους.

Άξιο παρατήρησης είναι επίσης το γεγονός ότι ο Κύριλλος προσπαθεί να συγκεράσει στον λόγο του το σύστημα της εκκλησιαστικής σημειογραφίας με την πρακτική ορολογία του μακάμ. Φαίνεται έμμεσα το ότι στην εποχή του, οι εκκλησιαστικοί μουσικοί συνήθιζαν να ονοματίζουν τις φθορές αυτές και με ονόματα νημίων. Έτσι για πρακτικούς λόγους κατάδειξης, οδηγείται στο να συσχετίσει τα σύμβολα των φθορών س και ـس , όχι με τους φθόγγους που αυτές σημειογραφικά τίθενται, αλλά με τους υποκάτω φθόγγους που γεννούν οι φθορές εκεί όπου θα τεθούν.

Πχ η φθορά س (γνωστή στα ψαλτικά και ως φθορά του νενανώ), σύμφωνα με την εκκλησιαστική σημειογραφία, τον φθόγγο στον οποίο θα τεθεί, θα τον καταστήσει κορυφή ενός χρωματικού τετραχόρδου (IV βαθμίδα) και θα επιβάλλει ως III βαθμίδα τού τετραχόρδου, έναν φθόγγο που απέχει κατά ημίτονο από την IV βαθμίδα. Επί τω προκειμένω, αν είχε τεθεί σε φθόγγο αντίστοιχο του νεβά, τότε η μεταλλαγή γένους που η φθορά επιβάλλει θα ζητούσε ως III βαθμίδα του τετραχόρδου τον φθόγγο-νήμι χιτζάζ.

Ανάλογο πλαίσιο ισχύει και για τη φθορά ـس . Ο φθόγγος στον οποίο θα τεθεί, καθίσταται κορυφή πενταχόρδου (V βαθμίδα) και ζητά τον υποκάτω αυτού φθόγγο (IV) σε απόσταση ημιτονίου. Επί τω προκειμένω, αν τεθεί σε φθόγγο αντίστοιχο του χουσεϊνί, τότε από την μεταλλαγή που η φθορά επιφέρει, επιβάλλεται ως IV ο φθόγγος χισάρ.

Τέλος, η φθορά ف , τιθέμενη σε οιονδήποτε φθόγγο, επιβάλλει σχέσεις διατονικές (σκληρού διατόνου, σημερινού εναρμονίου) εντός των πλαισίων τού "κατά τριφωνίαν" συστήματος, καθιστώντας ευθέως τον φθόγγο στον οποίον τίθεται ως σημείο συναφής τετραχόρδων.







Ο Κύριλλος επίσης, αναφερόμενος σε κάθε φθορά-νήμι χωριστά, δεν παραλείπει να αναφερθεί ακροθιγώς και στα παραγόμενα νήμια από την εκ μεταφοράς χρήση των 3 αυτών φθορών. Αυτό είναι μια προβολή της λειτουργίας των φθορών (εντός του πλαισίου της ψαλτικής) πάνω στην θεωρία του Μακάμ, η οποία προβολή γίνεται πάλι για λόγους κατανόησης. Λέγοντας λοιπόν ο Κύριλλος «δι' αυτής σχηματίζεται...» εννοεί ότι η ενέργεια της κάθε φθοράς, αν αυτή εφαρμοστεί πάνω σε άλλο φθόγγο γεννά και άλλο νήμι αλλά και άλλο μέλος, ανάλογα ωστόσο αυτών της βασικής της θέσης. Έτσι, πχ, αν βασική θεωρηθεί για την

φθορά ς χιτζάζ, η τοποθέτησή της πάνω στο νεβά, και εξ αυτής γεννηθεί μέλος που διέρχεται το νήμι-χιτζάζ, τότε αν αυτή τοποθετηθεί στο μουχαγέρ, θα γεννηθεί μέλος ισοδύναμο το οποίο θα διέρχεται από τον σοχπέ σεχνάζ. Αν πάλι τεθεί στο χουσεϊνί θα γεννηθεί μέλος ισοδύναμο το οποίο θα διέρχεται από τον νήμι-χισάρ. Ενώ, για να παραχθεί το μέλος του Χουμαϊούν, που είναι Μακάμ συγγενές με το Χιτζάζ (έχουν κοινό γένος, αλλά διαφέρουν ως προς τους ναχμέδες, δηλαδή την φρασεολογία και τις καταλήξεις) πάλι αυτή η φθορά θα χρησιμοποιηθεί τιθέμενη στο νεβά, και το μέλος του Χουμαϊούν πάλι θα διέρχεται από το νήμι-χιτζάζ.

| Έντυπο Στεφάνου Δομεστίχου | Απόδοση: |
|---|--|
| <p>Έρ. Περί τῶν νημίων ποίαν ἰδέαν ἡμπο-
ροῦμεν νὰ ἔχωμεν;</p> <p>Ἄπ. Νήμια εἰσὶν αἱ παρ' ἡμῶν λεγόμεναι ἑναρ-
μόνιοι καὶ χρωματικαὶ φθοραὶ, καὶ καθ' ὃν τρό-
πον οἱ τέσσαρες κύριοι ἤχοι τετραχῶς θεω-
ροῦνται, οὕτω καὶ τὰ νήμια εἰς τέσσα-
ρας ἀνάγονται βαθμοὺς, τουρκιστὶ σέτια
καλουμένους, διαιρούμενα εἰς κύρια, πλάγια,
τρίφωνα, καὶ ἐπτάφωνα. αἱ δὲ φθοραὶ αἵτινες
ἀποτελοῦσι τὰ νήμια, εἰσὶν ἕξ τὸν ἀριθμὸν,
ἕξ ὧν ἡ μὲν ς λεγομένη χητζάζ γεννᾶται μέ-
σον τζαρεγκιάχ ^Γν. καὶ νεβὰ ^Δζ. ἡ δὲ χη-
σάρ ^Θα λεγομένη γεννᾶται μέσον νεβὰ ^Δζ.
καὶ χουσεϊνί. ^Χζ ἡ δὲ ἀτζέμ ς μέσον χου-
σεϊνί ^Χζ καὶ ἐβίτζ ^Χζ ἡ δὲ μουσαάρ ς μέσον
τζαρεγκιάχ ^Γν. καὶ νεβὰ ^Δζ. ἡ δὲ χουζάμ ς.
μέσον νεβὰ ^Δζ. καὶ χουσεϊνί ^Χζ. ἡ δὲ νισαμ-
πούρ ς. μέσον τζαρεγκιάχ ^Γν. καὶ νεβὰ ^Δζ.</p> | <p>Ερ. Για τα νήμια μπορείς να μου δώσεις κάποια ιδέα;</p> <p>Απ. Νήμια είναι αυτά που εμείς [οι εκκλησιαστικοί μουσικοί] ονομάζουμε φθορές· κι όπως οι τέσσερεις ήχοι υπάγονται σε τέσσερεις κατηγορίες, έτσι και τα νήμια [συστηματικά] σε τέσσερεις κατηγορίες κατανέμονται αναλόγως των σχέσεων των βαθμίδων τους, οι οποίες τουρκιστί ονομάζονται σέτια· έχουμε λοιπόν κύρια [νήμια], πλάγια, τρίφωνα και επτάφωνα.</p> <p>Και οι φθορές που αντιστοιχούν στα νήμια είναι έξι τον αριθμό:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) Η ς που ονομάζεται χιτζάζ αναφύεται μεταξύ του τζαργκιάχ ^Γν και του νεβά ^Δζ. 2) Αυτή που ονομάζεται χησάρ ^Θα αναφύεται μεταξύ του νεβά ^Δζ και του χουσεϊνί ^Χζ. 3) Αυτή που ονομάζεται ατζέμ ς αναφύεται μεταξύ του χουσεϊνί ^Χζ και του εβίτζ ^Χζ. 4) Αυτή που ονομάζεται μουσαάρ ς μεταξύ του τζαργκιάχ ^Γν και του νεβά ^Δζ. 5) Αυτή που ονομάζεται χουζάμ ς μεταξύ του νεβά ^Δζ και του χουσεϊνί ^Χζ. 6) Αυτή που ονομάζεται νισαμπούρ ς μεταξύ του τζαργκιάχ ^Γν και του νεβά ^Δζ. |

Ο Στέφανος αντιγράφοντας τον Κύριλλο συμφωνεί μαζί του σε ό, τι αφορά στις συστηματικές ιδιότητες των νημίων-φθορών, ακολουθώντας τον και στον καταχρηστικό συσχετισμό τους με τους φθόγγους-νήμια οι

οποίοι γεννώνται από την εφαρμογή τους. Αφίσταται όμως από αυτόν ως προς τον αριθμό τους. Αυτό οφείλεται στο ότι είναι υποχρεωμένος να ακολουθήσει την Χρυσάνθεια θεωρία και τις σημειογραφικές καινοτομίες της σε ό,τι σχετίζεται με τις φθορές. Παρατηρώντας τα σημεία του κειμένου του στα οποία μας παρουσιάζει τις 6 κατ' αυτόν φθορές, αντιλαμβανόμαστε ότι με περιληπτικό τρόπο, ερανίζεται τις απόψεις του Χρυσάνθου. Οι φθορές αυτές παρότι σημειογραφικά και ονομαστικά διαφέρουν, παρότι η χρήση τους παράγει διαφορετικές μεταξύ των ιδέες μέλους, ωστόσο οι παραγόμενοι φθόγγοι-νήμια που συσχετίζονται με αυτές ουσιαστικά τις ομαδοποιούν πάλι σε 3 κατηγορίες:

- 1) χιτζάζ  και μουσταάρ  και νισαμπούρ  , διότι ο φθόγγος-νήμι με τον οποίον συσχετίζονται είναι ο ενδιάμεσος των τζαργκιάχ και νεβά (ανοδικά σεμπά, καθοδικά χιτζάζ)
- 2) χισάρ  και χουζάμ  , διότι συσχετίζονται με τον φθόγγο-νήμι το ενδιάμεσο των νεβά και χουσεϊνί, (ανοδικά μπεγιατί, καθοδικά χισάρ).
- 3) Το ατζέμ .

Εκείνο που επίσης θα πρέπει να επισημανθεί είναι το ότι ενώ ο Κύριλλος αναφέρεται στα νήμια που παράγονται από την εκ μεταφοράς χρήση των φθορών (αυτό που στην σημερινή ορολογία ονομάζουμε "παραχορδή"), ο Στέφανος αποφεύγει να το θίξει.

Στα επόμενα κεφάλαια, θα προσπαθήσω αξιοποιώντας σημεία του χειρογράφου του Κυρίλλου που σχετίζονται με την χρήση των φθορών, καθώς και τα διαγράμματα του Στεφάνου που σχετίζονται με τις κλίμακες των Μακαμιών, ώστε:

- α) να επιβεβαιώσω ότι τα «δύο νήμια» τα μεταξύ δύο κυρίων φθόγγων είναι ισοϋψή και
- β) να προσδιορίσω τις ακριβείς διαστηματικές σχέσεις των φθόγγων, ώστε, σε συνδυασμό με τα του Κεφαλαίου 7, να καταλήξω σε ένα τελικό διάγραμμα κατατομής του ταμπούρ με ακριβή προσδιορισμό των υψών και παράλληλη αντιστοίχισή τους με τη σημειογραφία στο πεντάγραμμα.

9. Η ΚΑΤΑΤΟΜΗ του ΤΑΜΠΟΥΡ στον ΚΥΡΙΛΛΟ

9.1. Εισαγωγικά

Το σχεδιάγραμμα του Κυρίλλου (χ.φ. 92α, ΔΔ σελ. 289 και εξής) θα μπορούσε να είναι από μόνο του επαρκές επιχείρημα για το ότι τα ύψη των «δύω νημίων», τα οποία βρίσκονται μεταξύ των κυρίων περδέδων, ταυτοφωνούν. Το γεγονός ότι το σχεδιάγραμμα του Κυρίλλου αποτελείται από δύο στήλες, όπου και στις δύο περιέχονται ο κύριοι περδέδες, και στην μεν αριστερή τα ονόματα των νημίων εν αναβάσει, στην δε δεξιά τα εν καταβάσει, μας οδηγεί άμεσα στο να αναρωτηθούμε: στην περίπτωση που ήταν ανισοϋψή τα «δύω νήμια» δεν θα έπρεπε αυτό να καταδεικνύεται με τρόπον ώστε κάθε χαμηλότερο ύψος να προηγείται του υψηλότερου; Αν πχ το πες μπειιάτι ήταν χαμηλότερο από το πες χισάρ, δεν θα έπρεπε στο σχεδιάγραμμα να ήταν ταξινομημένα σε μία ενιαία στήλη με την σειρά: γιεγκιάχ, πες μπειιάτι, πες χισάρ, ασιράν; Αντιθέτως, όχι μόνον ταξινομούνται σε διαφορετικές στήλες, αλλά οι στήλες αυτές έχουν ανιούσα και κατιούσα ταξινόμηση των υψών, όπως πχ θα κάναμε σε ένα πεντάγραμμο για να δείξουμε μίαν ανιούσα και μία κατιούσα χρωματική κλίμακα, παρουσιάζοντας τις αλλοιωμένες νότες στην ανιούσα με διέσεις και στην κατιούσα με υφέσεις. Ωστόσο, δεν θα αρκεστώ σε αυτό το επιχείρημα και μόνον, μιας και ο Κύριλλος μας προσφέρει επιπλέον δυνατότητα διερεύνησης του ισοϋψούς των «δύω νημίων» μέσω της παρουσίας τους στα μουσικά παραδείγματά του δια των φθορών που τα υποδεικνύουν ή τα προϊδεάζουν. Πέραν αυτού, δια των συσχετισμών που οι φθορές καταδεικνύουν, μπορούμε να λάβουμε και μίαν ακριβή σχέση διαστημάτων όλου του φθογγικού υλικού της εξωτερικής μουσικής.

9.2. Η χρήση των φθορών στον Κύριλλο

Η χρήση των φθορών στον Κύριλλο διαφέρει από την σημερινή χρήση των φθορών στην σημειογραφία της εκκλησιαστικής μουσικής η οποία καθορίστηκε από τις καινοτομίες του Χρυσάνθου. Περί των φθορών ο Κύριλλος αναφέρεται στην προθεωρία του, δηλαδή στις εισαγωγικές, θεωρητικές τρόπον τινά, σελίδες του χειρογράφου του (30α έως και 32α).

Οι φθορές στον Κύριλλο διαιρούνται σε δύο είδη, στις κύριες και στις καταχρηστικές. Οι κύριες φθορές, τρεις τον αριθμό, έχουν δικό τους «μέλος και ίσον (= βάση)», δηλαδή είναι τρόπον τινά ισότιμα σημάδια με τις μαρτυρίες των Ήχων τους, είναι οι ίδιοι οι Ήχοι. Αυτές είναι οι φθορές

του Α' ήχου (ϝ), του Δ' Ήχου (Ϛ) που με τα σημερινά δεδομένα θα μεταφράζαμε την λειτουργία τους ως «σημεία έναρξης διατονικής πορείας» Α' και Δ' ήχου αντίστοιχα, λειτουργία που δεν διαφέρει και από την σημερινή χρήση τους. Τρίτη κύρια φθορά είναι αυτή του νενανώ (ϝ) που και «Θ' Ήχος ονομάζεται». Η φθορά αυτή γίνεται σημείο έναρξης χρωματικής πορείας κατά ημίτονον, τριημίτονον και ημίτονον. Και οι τρεις αυτές φθορές έχουν δική τους βάση. Του Α' ήχου το σημερινό πα (διουγκιάχ), του Δ' και του νενανώ το δι (νεβά). Ωστόσο, μπορούν και να «δεθούν» ως παραχορδές από άλλους ήχους-φθόγγους. Οι καταχρηστικές φθορές δεν έχουν δικό τους μέλος και ίσον, δηλαδή δεν είναι ήχοι, αλλά «ιδέα ήχων» και τίθενται είτε «αντί μαρτυρίας», είτε «μεταβολής ένεκεν», δηλαδή είτε μας δείχνουν κάποιον φθόγγο, είτε γίνονται σημεία έναρξης μιας αλλαγής δομής της κλίμακας στην οποία κινείται το μέλος. Οι φθορές αυτές είναι οι: ϝ ϕ ϙ Ϟ.

Οι δύο πρώτες στα μουσικά παραδείγματα του Κυρίλλου χρησιμοποιούνται ως μαρτυρικά – διασαφηνιστικά σημάδια που προσδιορίζουν νήμια, ή μας προϊδεάζουν γι' αυτά (ότι δηλαδή πρόκειται να ακολουθήσουν), αλλά ενίοτε μας δείχνουν και μεταβολή: η 1^η τα σχετιζόμενα με Ήχους Β' ή με τον λέγετο και εν γένει με το μαλακό χρωματικό πλαίσιο, η 2^η με ήχους Γ' και εν γένει με τις κατά τριφωνία σχέσεις του Γ' ήχου και αναλόγως το σκληρό ή το μαλακό διατονικό πλαίσιο. Οι άλλες δύο, σπανίως χρησιμοποιούμενες, εντάσσονται ως μαρτυρικά σημεία φθόγγων, η 3^η μαρτυρώντας τον πλ. Α' ήχο και η 4^η τον πλ. Β', δηλαδή το ασιράν και το γκεβέστ.

Όπως ήδη έχουμε δει, οι βασικές φθορές δια των οποίων καταδεικνύονται τα νήμια, είτε έμμεσα (διά της μεταβολής του μέλους μέσω των φθορών), είτε άμεσα (διά της μαρτυρικής ιδιότητας των φθορών) είναι οι: ϝ ϝ ϝ ϝ (βλ. ΔΔ 8.13. περί των νημίων, σελ. 302 και εξής). Οι υπόλοιπες φθορές της προθεωρίας του Κυρίλλου χρησιμεύουν είτε για να «λύσουν» τις προηγούμενες, είτε για να «μαρτυρήσουν» φθόγγους. Στην συνέχεια θα εξετάσω διεξοδικά το πού απαντώνται οι φθορές αυτές στα μουσικά παραδείγματα του Κυρίλλου και το πώς αξιοποιείται η λειτουργία τους ως πληροφορία για τις διαστηματικές σχέσεις των φθόγγων που προσδιορίζουν.

Ο Κύριλλος πριν από κάθε παράδειγμα γραμμένο σε παρασημαντική, δίνει μια λεκτική περιγραφή του κάθε Μακαμίου-τρόπου. Στην περιγραφή αυτή αναφέρεται κατονομάζοντας τους φθόγγους από τους οποίους διέρχεται η λεγόμενη «πορεία του μέλους», το μελωδικό ίχνος του τρόπου, ο αφηρημένος μελωδικός πυρήνας του. Καθώς η ίδια η σημειογραφία εργάζεται, ως γνωστόν, όχι με καταγραφή υψών, αλλά διαστηματικών σχέσεων, ο μόνος τρόπος να γνωρίσουμε ποιοι είναι οι φθόγγοι από τους οποίους διέρχεται το μέλος, είναι ο συνδυασμός των πληροφοριών από την λεκτική περιγραφή της εισαγωγής με τις πληροφορίες που μας παρέχουν οι μαρτυρίες των Ήχων, (τα σημάδια που μας πληροφορούν για το σε ποιο φθόγγο έγινε μία κατάληξη του μέλους) και οι φθορές, οι οποίες άλλοτε «μαρτυρούν» τον φθόγγο, δηλαδή είναι τοποθετημένες πάνω στο σημαδόφωνο που διαστηματικά τον προσδιορίζει, και άλλοτε σηματοδοτούν την μεταβολή του μέλους σε άλλο γένος, οπότε γνωρίζοντας την μεταβολή της δομής της κλίμακας, γνωρίζουμε και τους φθόγγους από τους οποίους διέρχεται, οι οποίοι τρόπον τινά «δεικνύονται» ή «προϊδεάζονται» από την φθορά. Υπ' αυτήν την έννοια οι όροι "μαρτυρά", "μεταβάλλει", "δεικνύει", "προϊδεάζει", τις οποίες από δω και εξής θα χρησιμοποιούμε, σχετίζονται με την λειτουργία των φθορών.

Ο Κύριλλος δεν μας παραδίδει κάποια περί γενών θεωρία, όπου θα μας γνώριζε με λόγους ή με κάποιον άλλο τρόπο, τα βηματικά διαστήματα τα οποία συνέχουν το σύστημα του φθογγικού υλικού υπό μορφήν πενταχόρδων και τετραχόρδων, προφανώς θεωρώντας το πεδίο αυτό γνωστό και εμπεδωμένο από την μουσική πράξη. Μας παρέχει όμως εμμέσως επαρκείς πληροφορίες για τις σχέσεις 8^{ης} τέλειαις 5^{ης} και 4^{ης} καθώς και σχέσεις μείζονος τόνου μεταξύ των φθόγγων.

Από τις μέχρι τώρα αναφορές μας, τόσο στον Χρυσάνθο, όσο και στον Καντεμήρι, αλλά και εν γένει στην θεωρία των δύο αιώνων (18^{ου} και 19^{ου}), θεωρούνται αδιαμφισβήτητες οι σχέσεις τέλειαις 4^{ης}, 5^{ης} και 8^{ης}, καθώς και κάποιες σχέσεις μείζονος τόνου μεταξύ των κυρίων φθόγγων-μακαμιών, τονιαίες σχέσεις που προκύπτουν ως διαζεύξεις τετραχόρδων. Όλες αυτές οι σχέσεις προκύπτουν και από την δομή του διατονικού δις διαπασών. Αυτές οι σχέσεις περιγράφονται συνοπτικά στον παρακάτω πίνακα, και σε αυτές τις σχέσεις θα βασιστούμε για την διερεύνηση των μεταξύ των νημίων ανάλογων σχέσεων:

Πίνακας 44

| βασικές διαστηματικές σχέσεις μακαμιών-φθόγγων | | | |
|--|-------------------------|-----------------------|-------------------------|
| μείζων τόνος | τέλεια 4η | τέλεια 5η | οκτάβα |
| γιεγκιάχ-ασιράν | γιεγκιάχ-ραστ | γιεγκιάχ-διουγκιάχ | γιεγκιάχ-νεβά |
| ραστ-διουγκιάχ | ασιράν-διουγκιάχ | ραστ-νεβά | ασιράν-χουσεϊνί |
| τζαργκιάχ-νεβά | αράκ-σεγκιάχ | διουγκιάχ-χουσεϊνί | αράκ-εβίτζ |
| νεβά-χουσεϊνί | ραστ-τζαργκιάχ | σεγκιάχ-εβίτζ | ραστ-γκερδανιέ |
| γκερδανιέ-μουχαγέρ | διουγκιάχ-νεβά | τζαργκιάχ-γκερδανιέ | διουγκιάχ-μουχαγέρ |
| τιζ τζαργκιάχ-τιζ νεβά | νεβά-γκερδανιέ | νεβά-μουχαγέρ | σεγκιάχ-τιζ σεγκιάχ |
| τιζ νεβά-τιζ χουσεϊνί | χουσεϊνί-μουχαγέρ | γκερδανιέ-τιζ νεβά | τζαργκιάχ-τιζ τζαργκιάχ |
| | εβίτζ-τιζ σεγκιάχ | μουχαγέρ-τιζ χουσεϊνί | νεβά-τιζ νεβά |
| | γκερδανιέ-τιζ τζαργκιάχ | | χουσεϊνί-τιζ χουσεϊνί |
| | μουχαγέρ-τιζ νεβά | | |

9.3. Οι φθορές στα μουσικά παραδείγματα του Κυρίλλου.

9.3.1. Η φθορά س

1. Στο Νιγρίζ, επί του νεβά δεικνύει το χιτζάζ υποκάτω του νεβά, (χ.φ. 94α).
2. Στο Σεγκιάχ, επί του νεβά υπενθυμίζει τη σχέση μέσου – κυρίου μεταξύ σεγκιάχ και νεβά, (χ.φ. 95α).
3. Στο Καρτζιγάρ, επί του νεβά δεικνύει το χιτζάζ υποκάτω του νεβά και μεταβάλλει το μέλος, (χ.φ. 95β).
4. Στο Χουζάμ, μια βαθμίδα κάτω από το νεβά μαρτυρά το χιτζάζ, και επιβεβαιώνει μαρτυρικά την κατάληξη στο ουζάλ, (χ.φ. 96β).
5. Στο Νησαμπούρ, επί του νεβά μεταβάλλει το μέλος και δεικνύει το χιτζάζ υποκάτω του νεβά, (χ.φ. 96β).
6. Στο Αραμπάν, επί του γκερδανιέ μεταβάλλει το μέλος και δεικνύει το μπεϊατί αλλά και το χισάρ, ως II βαθμίδα τετραχόρδου με άκρα νεβά-γκερδανιέ. Αντίστοιχα επί του ραστ δεικνύει ως II βαθμίδα του τετραχόρδου γιεγκιάχ-ραστ το πες χισάρ (χ.φ. 97α).
7. Στο Χιτζάζ, επί του νεβά μεταβάλλει το μέλος και δεικνύει το χιτζάζ υποκάτω του νεβά, (χ.φ. 97α).
8. Στο Ουζάλ, επί του νεβά μεταβάλλει το μέλος και δεικνύει το ουζάλ υποκάτω του νεβά, (χ.φ. 97β).
9. Στο Ζιργκιουλέ, επί του νεβά μεταβάλλει το μέλος και δεικνύει το ουζάλ υποκάτω του νεβά, (χ.φ. 97β).

10. Στο Χουμαϊούν, επί του νεβά μεταβάλλει το μέλος και δεικνύει το ουζάλ υποκάτω του νεβά, (χ.φ. 97β).
11. Στο Σεχνάζ, επί του μουχαγέρ μεταβάλλει το μέλος και δεικνύει το σεχνάζ υποκάτω του μουχαγέρ, και αμέσως πιο κάτω το εβίτζ και το χουσεϊνί (χ.φ. 97β).
12. Στο Σεχνάζ Μπουσελίκ, επί του μουχαγέρ μεταβάλλει το μέλος και δεικνύει το σεχνάζ υποκάτω του μουχαγέρ, (χ.φ. 98α).
13. Στο Σουρί, επί του ουζάλ το μαρτυρά, (χ.φ. 98α).
14. Στο Χορασάν, επί του νεβά μεταβάλλει το μέλος και δεικνύει το χιτζάζ υποκάτω του νεβά, (χ.φ. 98β).
15. Στο Χισάρ μπουσελίκ, επί του μουχαγέρ μεταβάλλει το μέλος και δεικνύει το σεχνάζ υποκάτω του μουχαγέρ, (χ.φ. 100α).
16. Στο Ραχατούλ Ελβά, επί του νεβά μεταβάλλει το μέλος και δεικνύει το χιτζάζ υποκάτω του νεβά, (χ.φ. 100β).
17. Στο Μπεστενιγκιάρ, επί του νεβά δεικνύει το ουζάλ υποκάτω του νεβά, (χ.φ. 100β).
18. Στο Βετζτί, επί του νεβά μεταβάλλει το μέλος και δεικνύει το χιτζάζ υποκάτω του νεβά, (χ.φ. 101β).

9.3.1.1. χιτζάζ – ουζάλ: Παρατηρούμε ότι η φθορά \mathcal{S} , τιθέμενη στο νεβά, χρησιμοποιείται για να «δείξει» τόσο το νήμι χιτζάζ, όσο και το ουζάλ, τα οποία βρίσκονται μεταξύ τζαργκιάχ και νεβά, το μεν χιτζάζ ως «νήμι εν καταβάσει» το δε ουζάλ ως ονομασία που εναλλακτικά χρησιμοποιείται αντί του χιτζάζ – όπως είδαμε και στο διάγραμμα του Καντεμήρι. Αυτό μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι τα δύο αυτά νήμια είναι ισοϋψή, κάτι που επομένως ισχύει και για τα τίζια τους.

9.3.1.2. σεχνάζ: Η ίδια φθορά τιθέμενη στο μουχαγέρ, το οποίο βρίσκεται κατά μία τέλεια 5^η υψηλότερα του νεβά, μας δεικνύει το σεχνάζ (το οποίο βρίσκεται ενδιάμεσως των γκερδανιέ και μουχαγέρ), οπότε υπ' αυτήν την έννοια το σεχνάζ βρίσκεται και αυτό κατά μία τέλεια 5^η ψηλότερα των χιτζάζ και ουζάλ, και με βάση την ισοδυναμία της 8^{ας} θα βρίσκεται και κατά μία τέλεια 4^η χαμηλότερα των τιζ χιτζάζ και τιζ ουζάλ.

9.3.1.3. χουμαγιούν: Πάλι με βάση την ισοδυναμία της 8^{ας}, εφόσον το μουχαγέρ είναι πάνω οκτάβα του διουγκιάχ, τότε το νήμι εν καταβάσει που βρίσκεται κάτω από το διουγκιάχ, δηλαδή το χουμαγιούν, θα βρίσκεται και αυτό σε απόσταση 8^{ας} από το σεχνάζ.

9.3.1.4. μπεϊατί - χισάρ, πες μπεϊατί - πες χισάρ: Η φθορά τιθέμενη στο γκερδανιέ χρησιμεύει εξίσου για να δείξει και το μπεϊατί και το χισάρ ως II βαθμίδες τετραχόρδου με κορυφή το γκερδανιέ, συνεπώς αυτά τα δύο νήμια, τα μεταξύ νεβά και χουσεϊνί, είναι ισοϋψή - το αυτό ισχύει και για τα τίζια τους. Δεδομένου ότι το γκερδανιέ απέχει κατά οκτάβα από το ραστ, και εφόσον η ίδια φθορά επί του ραστ το ορίζει ως κορυφή τετραχόρδου με II βαθμίδα το πες χισάρ, ισοϋσοψές με το πες χισάρ θεωρείται και το πες μπεϊατί (βλ. πιο πάνω περί του 6-Αραμπάν).

9.3.2. Η φθορά Θ

1. Στο Ναχαβέντ Κιμπύρ, μία βαθμίδα πάνω από το νεβά, μαρτυρά το μπεϊατί, (χ.φ. 97α).
2. Στο Νεβρούζ Ατζέμ, επί του νεβά δεικνύει το μπεϊατί μία βαθμίδα πάνω από το νεβά, (χ.φ. 99α).
3. Στο Μπεϊατί, μία βαθμίδα πάνω από το νεβά, μαρτυρά το μπεϊατί, (χ.φ. 99β).
4. Στο Χισάρ Μπουσελίκ, μία βαθμίδα κάτω του χουσεϊνί, μαρτυρά το χισάρ, (χ.φ. 100α).
5. Στο Σουμπουλέ, μία βαθμίδα πάνω από το μουχαγέρ, μαρτυρά το σουμπουλέ, (χ.φ. 101β).

9.3.2.1. μπεϊατί – χισάρ: Η φθορά Θ ως «μαρτυρικό» σημάδι, ενδιάμεσα των νεβά και χουσεϊνί μαρτυρά εξ ίσου και το μπεϊατί και το χισάρ, οπότε επιβεβαιώνεται και δι' αυτής της φθοράς ότι τα δύο αυτά νήμια είναι ισοϋψή, συνεπώς το αυτό ισχύει και για τα πες, καθώς και για τα τίζια τους.

9.3.3. Η φθορά Φ

1. Στο Νιγρίζ, μία βαθμίδα πάνω από το σεγκιάχ, μαρτυρά το ουζάλ, (χ.φ. 94α).
2. Στο Πεντζουγκιάχ, επί του νεβά δεικνύει το ουζάλ υποκάτω του νεβά, και μία βαθμίδα κάτω από το νεβά μαρτυρά το ουζάλ, (χ.φ. 94β).
3. Στο Νεχαβέντ, επί του τζαργκιάχ προΐδεάζει για το επερχόμενο νεχαβέντ, και μία βαθμίδα κάτω από το τζαργκιάχ μαρτυρά το νεχαβέντ, (χ.φ. 94β).

4. Στο Ζαβίλ, επί του τζαργκιάχ προΐδεάζει για το επερχόμενο ζεμζεμέ μία βαθμίδα κάτω από το τζαργκιάχ, (χ.φ. 94β).
5. Στο Διουγκιάχ, μία βαθμίδα πάνω από το τζαργκιάχ μαρτυρά το σεμπά, (χ.φ. 95α).
6. Στο Μαγέ, επί του τζαργκιάχ το μαρτυρά, (χ.φ. 95β).
7. Στο Μουσταάρ, μία βαθμίδα πάνω από το τζαργκιάχ μαρτυρά το σεμπά, (χ.φ. 95β)
8. Στο Γκεβέστ, μία βαθμίδα κάτω από το σεγκιάχ μαρτυρά το νεχαβέντ, και μία βαθμίδα πάνω από το τζαργκιάχ μαρτυρά το σεμπά, (χ.φ. 95β).
9. Στο Τζαργκιάχ, μία βαθμίδα κάτω από το γκερδανιέ μαρτυρά το ατζέμ, και επί του τζαργκιάχ μεταβάλλει το μέλος, (χ.φ. 95β).
10. Στο Σεμπά, μία βαθμίδα πάνω από το τζαργκιάχ μαρτυρά το σεμπά, και επί του τζαργκιάχ μεταβάλλει το μέλος, (χ.φ. 96α).
11. Στο Καρά Ντουγκιάχ, μια βαθμίδα πάνω από το σεγκιάχ μαρτυρά το καρά ντουγκιάχ (χ.φ. 96α).
12. Στο Ζεμζεμέ, μία βαθμίδα πάνω από το διουγκιάχ, μαρτυρά το ζεμζεμέ, (χ.φ. 96α).
13. Στο Χουζί, μία τριφωνία πάνω από το τζαργκιάχ μαρτυρά το ατζέμ και μεταβάλλει το μέλος, (χ.φ. 96β).
14. Στο Χουζάμ, μία βαθμίδα πάνω από το χουσεϊνί μαρτυρά το ατζέμ και μεταβάλλει το μέλος, (χ.φ. 96β).
15. Στο Νισαμπούρ, μία βαθμίδα πάνω από το χουσεϊνί μαρτυρά το ατζέμ και μεταβάλλει το μέλος, και εν συνεχεία επί του τζαργκιάχ δεικνύει το μπουσελίκ, (χ.φ. 96β).
16. Στο Ισφαχάν, μια διφωνία πάνω από το νεβά μαρτυρά το ατζέμ, (χ.φ. 97α).
17. Στο Νουχούφτ, μια διφωνία πάνω από το νεβά μαρτυρά το ατζέμ, και επί του τζαργκιάχ μεταβάλλει το μέλος, (χ.φ. 97α).
18. Στο Αραμπάν, επί του ραστ δεικνύει το γκεβέστ μία βαθμίδα κάτω από το ραστ, (χ.φ. 97α).
19. Στο Ναχαβέντ Κιμπύρ, επί του τζαργκιάχ προΐδεάζει για το επερχόμενο νεχαβέντ, και μία βαθμίδα κάτω από το τζαργκιάχ μαρτυρά το νεχαβέντ, (χ.φ. 97α).
20. Στο Σεχνάζ Μπουσελίκ, επί του τζαργκιάχ δεικνύει το μπουσελίκ μία βαθμίδα κάτω από το τζαργκιάχ, (χ.φ. 98α).
21. Στο Χορασάν, επί του ραστ μεταβάλλει το μέλος, (χ.φ. 98β).

22. Στο Ατζέμ, επί του χουσεϊνί προΐδεάζει περί του ατζέμ, και μία βαθμίδα πάνω από το χουσεϊνί, καθώς και μία κάτω από το γκερδανιέ, μαρτυρά το ατζέμ, (χ.φ. 99α).
23. Στο Κιουρντί, επί του χουσεϊνί προΐδεάζει περί του ατζέμ, και μία βαθμίδα πάνω από το χουσεϊνί μαρτυρά το ατζέμ, (χ.φ. 99α).
24. Στο Νεβρούζ Ατζέμ, μία βαθμίδα πάνω από το χουσεϊνί, καθώς και μία κάτω από το γκερδανιέ, μαρτυρά το ατζέμ, (χ.φ. 99α).
25. Στο Πεϊζάν Κουρντί, μία βαθμίδα πάνω από το τζαργκιάχ μαρτυρά το σεμπά, και μία βαθμίδα κάτω από το τζαργκιάχ μαρτυρά το νεχαβέντ και το ζεμζεμέ, (χ.φ. 99α).
26. Στο Ατζέμ Ασιράν, επί του χουσεϊνί προΐδεάζει περί του ατζέμ, και μία βαθμίδα κάτω από το ραστ, μαρτυρά το πες ατζέμ, καθώς και μία βαθμίδα πάνω από το ασιράν μαρτυρά το ατζέμ ασιράν, (χ.φ. 99β).
27. Στο Μπεϊατί, μια διφωνία πάνω από το νεβά μαρτυρά το ατζέμ και ορίζει πορεία μέλους, (χ.φ. 99β).
28. Στο Ουσχιάχ, μια εξαφωνία πάνω από το διουγκιάχ μαρτυρά το ατζέμ, (χ.φ. 99β)
29. Στο Μπουσελίκ, επί του τζαργκιάχ δεικνύει το μπουσελίκ, (χ.φ. 99β).
30. Στο Μπουσελίκ Ασιράν, επί του τζαργκιάχ δεικνύει το μπουσελίκ, (χ.φ. 99β).
31. Στο Μπουζρούκ, επί του τζαργκιάχ δεικνύει το μπουσελίκ, (χ.φ. 100α).
32. Στο Χισάρ, επί του τζαργκιάχ δεικνύει το προηγούμενο σαμπά (χ.φ. 100α).
33. Στο Χισάρ Μπουσελίκ, επί του τζαργκιάχ δεικνύει το μπουσελίκ, (χ.φ. 100α).
34. Στο Γκερδανιέ Μπουσελίκ, επί του τζαργκιάχ δεικνύει το μπουσελίκ, χ.φ. 100α).
35. Στο Μπαμπά Ταχίρ, επί του τζαργκιάχ δεικνύει το μπουσελίκ (χ.φ. 101α).
36. Στο Γκερδανιέ, μία βαθμίδα κάτω από το γκερδανιέ μαρτυρά το ατζέμ, (χ.φ. 101α).
37. Στο Σουμπουλέ, επί του γκερδανιέ προΐδεάζει περί του ακόλουθου ατζέμ, (χ.φ. 101β).

9.3.3.1. ραστ – τζαργκιάχ – ατζέμ: Η φθορά ϕ τίθεται ως μαρτυρικό σημάδι τόσο στο ατζέμ, όσο και στο τζαργκιάχ, ενώ ως μεταβολικό σημάδι και στο τζαργκιάχ και στο ραστ, αλλά και στο ατζέμ. Δεδομένης της κατά

τέλεια 4^η απόσταση ραστ και τζαργκιάχ διαφαίνεται ότι και το ατζέμ απέχει κατά τέλεια 4^η από το τζαργκιάχ.

9.3.3.2. πες ατζέμ – ατζέμ ασιράν, ατζέμ – χουζάμ: Η φθορά ϕ μαρτυρά εξίσου το πες ατζέμ και το ατζέμ ασιράν, άρα τα δύο αυτά νήμια είναι ισοϋψή. Εφόσον, το ατζέμ και το πες ατζέμ είναι σε σχέση 8^{ας}, επόμενο είναι και το ατζέμ με το χουζάμ να είναι ισοϋψή.

9.3.3.3. ουζάλ – σεμπά: Η φθορά ϕ χρησιμοποιείται τόσο για να μαρτυρά το σεμπά, όσο και το ουζάλ το οποίο ήδη έχει βρεθεί ισοϋψές με το χητζάζ. Συνεπώς τα νήμια σεμπά, χητζάζ και ουζάλ είναι ισοϋψή, κάτι που ασφαλώς ισχύει και για τα τίζια τους. Οπότε, τα δύο αυτά νήμια απέχουν κατά τέλεια 5^η από το σεχνάζ και κατά τέλεια 4^η από το ζιργκιουλέ και το ισοϋψές του χουμαϊούν.

9.3.3.4. νεχαβέντ – ζεμζεμέ: Η φθορά ϕ χρησιμοποιείται τόσο για να μαρτυρά το νεχαβέντ όσο και το ζεμζεμέ, άρα τα δύο αυτά νήμια μεταξύ διουγκιάχ και σεγκιάχ είναι ισοϋψή, και το αυτό θα ισχύει και για τα τίζια τους.

9.3.3.5. μπουσελίκ – καρά ντουγκιάχ: Η φθορά ϕ τιθέμενη επί του τζαργκιάχ δεικνύει το μπουσελίκ μία βαθμίδα κάτω από το τζαργκιάχ, ενώ μία βαθμίδα πάνω από το σεγκιάχ μαρτυρά το καρά ντουγκιάχ. Το γεγονός ότι τα δύο αυτά νήμια κείνται μεταξύ σεγκιάχ και τζαργκιάχ και δεικνύονται με την ίδια φθορά συγκλίνει προς το να είναι ισοϋψή.

9.3.3.6. χουσεϊνί – μπουσελίκ – γκεβέστ: Εφόσον η φθορά ϕ τιθέμενη στο ατζέμ, το μέλος υποκάτω του ατζέμ θα απαντήσει το χουσεϊνί, ενώ τιθέμενη στο τζαργκιάχ θα απαντήσει το μπουσελίκ, και εφόσον τα ραστ, τζαργκιάχ και ατζέμ είναι σε σχέση υπερκειμένων τέλειων 4^{ων}, ενώ το χουσεϊνί απέχει από το τζαργκιάχ κατά δύο μείζονες τόνους, με ασφάλεια συμπεραίνεται ότι το ατζέμ απέχει από το χουσεϊνί κατά λείμμα (243/256). Συνεπώς εφόσον η φθορά παράγει τις αυτές μελικές σχέσεις, αυτό σημαίνει ότι και το μπουσελίκ απέχει από το τζαργκιάχ κατά λείμμα. Κατ' επέκτασιν η κατά τριφωνία (τέλεια 4^η) σχέσεις των ραστ, τζαργκιάχ και ατζέμ, και με δεδομένο ότι η φθορά επί του ραστ δεικνύει

το γκεβέστ, τότε και το γκεβέστ απέχει κατά λείμμα από το ραστ. Και εφόσον το χουσεϊνί είναι μοναδικό ύψος κάτω από το ατζέμ, λογικά τόσο τα μπουσελίκ και καρά ντουγκιάχ, όσο και τα γκεβέστ και ραχαβί, είναι ισοϋψή. Κατ' επέκτασιν και τα ζαβίλ και μαχούρ, ως αντίστοιχες 8^{ες} των γκεβέστ και ραχαβί είναι ισοϋψή.

9.3.3.7. ουζάλ – νεβά – μπουσελίκ - τζαργκιάχ: Εφόσον η φθορά ϕ τιθέμενη στο νεβά δεικνύει κατά μία βαθμίδα κάτω το ουζάλ, και εφόσον τα νεβά και τζαργκιάχ απέχουν κατά μείζονα τόνο, τότε, όπως το μπουσελίκ απέχει από το τζαργκιάχ κατά λείμμα, το ίδιο θα απέχει και το ουζάλ από το νεβά.

9.3.3.8. νεχαβέντ – τζαργκιάχ, ατζέμ – γκερδανιέ: Εφόσον δια της φθοράς ϕ μαρτυρείται το ατζέμ υποκάτω του γκερδανιέ («καταλιπών» = παραλείποντας, το εβίτζ), και η ίδια φθορά μαρτυρά το νεχαβέντ (υποκάτω του τζαργκιάχ, παραλείποντας κατά το μέλος το σεγκιάχ), συνεπώς όπως το ατζέμ απέχει από το γκερδανιέ κατά μείζονα τόνο, έτσι και το νεχαβέντ θα απέχει από το τζαργκιάχ κατά μείζονα τόνο, και όπως το ατζέμ απέχει κατά λείμμα από το χουσεϊνί, έτσι και το νεχαβέντ θα απέχει κατά λείμμα από το διουγκιάχ.

9.4. Σχέσεις λείμματος μεταξύ νημίων και μακαμιών:

Βάσει, λοιπόν, προηγούμενων σχέσεων που έχουν δειχτεί, καθώς και βάσει των ήδη αποδεδειγμένων ισοϋψών σχέσεων, με βεβαιότητα μπορεί να ειπωθεί ότι κατά λείμμα θα απέχουν:

1. τα ισοϋψή πες ατζέμ και ατζέμ ασιράν από το υποκάτω τους ασιράν.
2. τα ισοϋψή ραχαβί και γκεβέστ από το υπεράνω τους ραστ, όπως και τα ισοϋψή μαχούρ και ζαβίλ από το γκερδανιέ.
3. τα ισοϋψή ζιργκιουλέ και χουμαγιούν από το υπεράνω τους διουγκιάχ, όπως και τα ζιρευκέν και σεχνάζ από το μουχαγέρ.
4. τα ισοϋψή ζεμζεμέ και νεχαβέντ από το υποκάτω τους διουγκιάχ, όπως και οι πάνω οκτάβες τους ζουμπουλέ και τιζ νεχαβέντ από το μουχαγέρ.

5. τα ισοϋψή καρά ντουγκιάχ και μπουσελίκ από το υπεράνω τους τζαργκιάχ, και η ίδια σχέση θα ισχύει και για τα τίζια τους.
6. τα ισοϋψή σεμπά και χιτζάζ (καθώς και ουζάλ) από το υποκάτω τους νεβά, και η ίδια σχέση θα ισχύει και για τα τίζια τους.

9.5. Το μυστήριο της ακριβούς θέσεως του μπεϊατί και του ισοϋψούς του χισάρ, και η δι' αυτού εξιχνίαση του ελάσσονος τόνου.

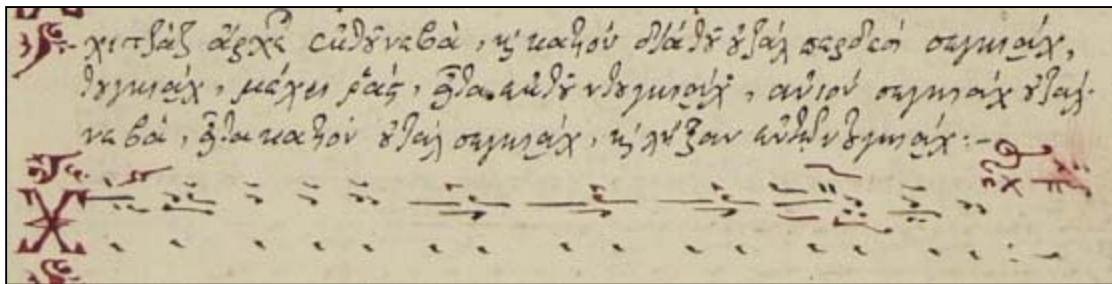
Το ισοϋψές των μπεϊατί και χισάρ έχει δείχτει (ΔΔ 9.3.2.1. σελ 312). Ωστόσο, μένει σκοτεινή η θέση τους, η διαστηματική τους σχέση με το υπεράνω τους χουσεϊνί και το υποκάτω τους νεβά. Η απουσία εν γένει της φθοράς ϕ από την κατάδειξή τους, δεν μας διευκολύνει ώστε να τα τοποθετήσουμε σε απόσταση λείμματος από το χουσεϊνί, ούτως ώστε τα σε σχέση κυρίου και πλαγίου ευρισκόμενα χουσεϊνί και διουγκιάχ να περιστοιχίζονται από κατά λείμμα απέχοντα ζεύγη ισοϋψών νημίων. Θα μπορούσε βεβαίως, δι' αντιστροφής, αυτό και μόνον να είναι το επιχείρημά μας για την θέση του μπεϊατί και του χισάρ. Όμως, το γεγονός ότι ήδη έχουμε βρει το ζουμπουλέ σε απόσταση λείμματος από το μουχαγέρ, σε συνδυασμό με το ότι τα ομοϋψή μπεϊατί και χισάρ, καθώς και το ζουμπουλέ, μαρτυρούνται δια της Θ , κάτι που ενδεχομένως υποκρύπτει μεταξύ των σχέση τέλειας 5^{ης} (εφόσον τα υποκάτω αυτών μακάμια-φθόγγοι, νεβά και μουχαγέρ, απέχουν μεταξύ των κατά τέλεια 5^η), συσκοτίζει περισσότερο τα πράγματα.

9.5.1. Το χρωματικό γένος δια της μελέτης του Μακάμ Χιτζάζ και ο ελάσσων τόνος.

Ως σημείο εκκίνησης για μία σειρά συλλογισμών θα πρέπει να ληφθεί η κατάδειξη του μπεϊατί ως II βαθμίδας ενός χρωματικού τετραχόρδου με βάση το νεβά και κορυφή το γκερδανιέ. Αυτό συμβαίνει στην περιγραφή και στο μουσικό παράδειγμα του Αραμπάν, (βλ. 9.1.3. (β) 6). Το πρόβλημα είναι ότι, όπως προαναφέρθηκε, ο Κύριλλος δεν μας παρέχει ουδεμία πληροφορία περί γενών, οπότε δεν γνωρίζουμε την δομή αυτού του τετραχόρδου. Άλλωστε, παρότι με ασφάλεια έχω ήδη αποφανθεί για πολλές από τις διαστηματικές σχέσεις του φθογγικού συστήματος, δεν είναι γνωστό το ακριβές μέγεθος του ελάσσονος τόνου της εποχής του

Κυρίλλου, ώστε εξ αυτού να συμπεραίνεται και το μέγεθος του ελαχίστου, άρα δεν έχω ακόμα τοποθετήσει με ακρίβεια σε σχέση με τους άλλους κύριους φθόγγους, το αράκ, το σεγκιάχ, το εβίτζ και το τιζ σεγκιάχ, αν και γνωρίζουμε τις μεταξύ αυτών σχέσεις. Έχοντας ως μόνα επιβεβαιωμένα βηματικά διαστήματα τον μείζονα τόνο και το λείμμα, ουσιαστικά μόνον ένα γένος γνωρίζουμε με βεβαιότητα στον Κύριλλο, το σκληρό διατονικό, του οποίου τα τετράχορδα δομούνται από δύο μείζονες τόνους και ένα λείμμα. Το κενό των υπολοίπων βηματικών διαστημάτων είμαστε υποχρεωμένοι, άραγε, να το συμπληρώσουμε αποδεχόμενοι τα μεγέθη των τριών τόνων που ορίζει ο Χρύσανθος;

Μια χαραμάδα φωτός υπάρχει στην περιγραφή και στο μουσικό παράδειγμα που δίνει ο Κύριλλος για το Χιτζάζ¹.



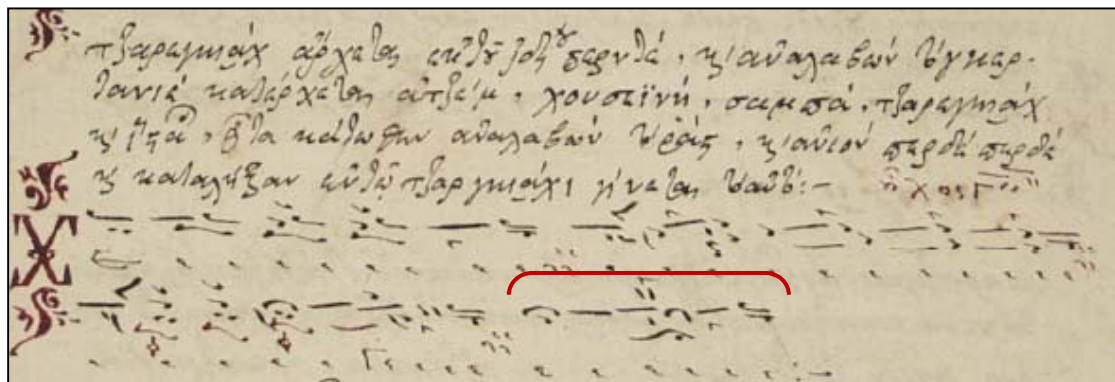
Κατά τον Κύριλλο, «το μέλος του Χιτζάζ ξεκινάει από το νεβά και κατεβαίνει δια του ουζάλ στο σεγκιάχ, μετά στο ντουγκιάχ φτάνοντας μέχρι το ραστ, και εν συνεχεία από το ντουγκιάχ ανεβαίνει διαδοχικά διερχόμενο από το σεγκιάχ και το ουζάλ φτάνοντας μέχρι το νεβά και ξανακατεβαίνει διερχόμενο από το ουζάλ και το σεγκιάχ και καταλήγει στο ντουγκιάχ». Ουσιαστικά ο Κύριλλος εδώ μας δίνει τους φθόγγους του τετραχόρδου που ορίζεται μεταξύ δουγκιάχ και νεβά από την φθορά ρ. Το τετράχορδο αυτό απαρτίζεται από τους φθόγγους διουγκιάχ – σεγκιάχ – ουζάλ (= χιτζάζ = σεμπά) και νεβά. Του τετραχόρδου αυτού μάς είναι γνωστά και αποδεδειγμένα τα διαστήματα: δουγκιάχ – νεβά = τέλεια 4^η, ουζάλ – νεβά = λείμμα. Το σεγκιάχ βρίσκεται κάπου μεταξύ των φθόγγων νεχαβέντ (= ζεμζεμέ) και μπουσελίκ (= καρά ντουγκιάχ). Το νεχαβέντ απέχει, όπως δείξαμε, κατά λείμμα από το ντουγκιάχ, και το μπουσελίκ κατά μείζονα τόνο από το ντουγκιάχ (εφόσον βρίσκεται κατά λείμμα χαμηλότερο του τζαργκιάχ). Γνωρίζοντας το ιστορικό και την ποικιλία των διαστημάτων που είναι μεγαλύτερα του λείμματος και μικρότερα του

¹ βλ. και ZANNOS IOANNIS, *Ichos und Makam*, “Hicaz nach Κύριλλος”, σελ. 282.

τόνου, γνωρίζουμε και τις ανοικτές επιλογές μας στο να αποφασίσουμε για το μέγεθος του διαστήματος διουγκιάχ – σεγκιάχ, βάσει των Πινάκων μας 23 και 24, (ΔΔ σελ. 185 και 186). Κατ' αρχάς, επειδή αναζητούμε τονιαίο διάστημα, δηλαδή τον ελάσσονα τόνο, μιας και αυτόν τον χαρακτήρα έχει η απόσταση διουγκιάχ – σεγκιάχ, θα πρέπει να αποκλείσουμε όλα τα διαστήματα τα μεγέθους μεταξύ λείμματος και μείζονος τόνου που έχουν χαρακτήρα ημιτόνου: τα δύο ημιτόνια του Χρυσάνθου 121/128 και 1024/1089, το ευρωπαϊκό ημιτόνιο 15/16, την πυθαγορική αποτομή 2048/2187 (ως μετέχουσα στην άνιση διαίρεση του τόνου σε λείμμα και αποτομή) την πτολεμαϊκή αποτομή 14/15. Κατόπιν, ευλόγως θα αποκλείσουμε τους ελαχίστους: 25/27 της Επιτροπής του 1881 και 81/88 του Χρυσάνθου. Απομένουν λοιπόν οι λόγοι: 11/12 του χρυσάνθειου ελάσσονος, 729/800 της Επιτροπής, ο ελάσσων της τουρκικής 59049/65536 και ο ελάσσων της ευρωπαϊκής 9/10. Έχοντας ήδη διαπραγματευτεί το θέμα της κριτικής από τους ίδιους τους τούρκους μουσικολόγους για την σημερινή θέση του σεγκιάχ στην τουρκική μουσική, (βλ. ΔΔ υποσημείωση 7, σελ. 234) θα πρέπει να αποκλείσουμε από τις επιλογές μας για το διάστημα διουγκιάχ – σεγκιάχ τον ελάσσονα της τουρκικής μουσικής, ως ιδιαίτερα μεγάλο για την εποχή του Κυρίλλου – ευλόγως θα αποκλείσουμε και τον ακόμα μεγαλύτερό του ευρωπαϊκό ελάσσονα. Έχοντάς μας απομένει ο ελάσσων της Επιτροπής του 1881 και ο χρυσάνθειος ελάσσων, την επιλογή μας δεν θα την κάνουμε με γνώμονα μόνον το μικρότερο μέγεθος, που το κατέχει ο χρυσάνθειος 11/12.

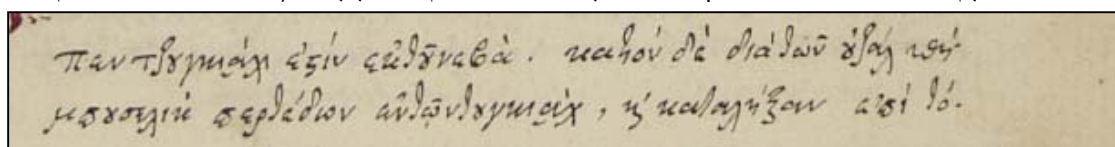
Ας επιστρέψουμε στην δομή του τετραχόρδου χιτζάζ που μας παραδίδει ο Κύριλλος: γνωρίζουμε ότι η δομή αυτού του τετραχόρδου θα είναι διουγκιάχ – σεγκιάχ = αδιόριστος ελάσσων, σεγκιάχ – ουζάλ = αδιόριστος υπερμείζων, ουζάλ – νεβά = λείμμα. Ας θυμηθούμε τώρα και το πτολεμαϊκό χρωματικό τετράχορδο στο οποίο αναφέρεται ο Rauf Yekta στις formes του, (βλ. ΔΔ σελ. 167 και εξής). Στην 9^η φόρμα, η δομή του τετραχόρδου είναι 11/12 – 6/7 – 21/22. Το τετράχορδο αυτό έχει στην βάση του έναν χρυσάνθειο ελάσσονα. Αν η κορυφή του τετραχόρδου αυτού λέγαμε ότι είναι το νεβά, ο ελάσσων της βάσης του είναι το διάστημα διουγκιάχ – σεγκιάχ (βλ. και ΔΔ σελ. 169). Όμως, παρότι θα μπορούσαμε να είμαστε ευτυχείς διότι βρήκαμε τον ιδανικό ελάσσονα, είμαστε υποχρεωμένοι να βρούμε ένα τρόπο να παρακάμψουμε και τον σκόπελο της διά του πτολεμαϊκού χρωματικού τετραχόρδου υψωμένης θέσης του

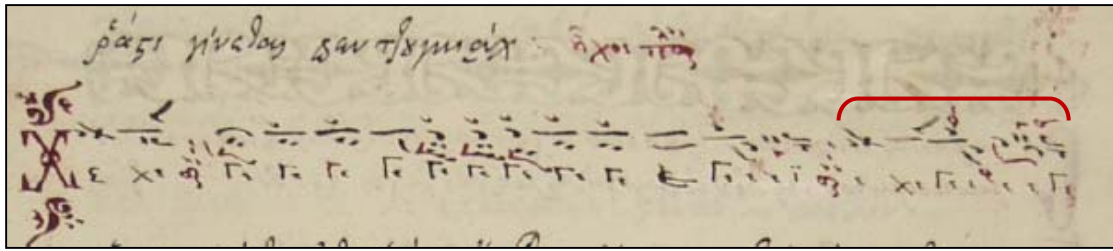
ουζάλ που προκύπτει, καθώς το ουζάλ μέσα στο δομικό πλαίσιο του πτολεμαϊκού τετραχόρδου, δεν θα απέχει κατά πυθαγορικό λείμμα 243/256 από το νεβά, όπως ήδη έχουμε εξακριβώσει ότι απέχει, αλλά κατά πτολεμαϊκό 21/22. Με μία παρόρρηση, θα μπορούσαμε να αναθεωρήσουμε την σχέση του ουζάλ και του νεβά και να την προσαρμόζαμε στο 21/22, όμως αυτό θα συμπαρέσυρε σε αναθεώρηση της σχέσης του σεχνάζ με το μουχαγέρ, καθώς και του ζιργκιουλέ με το διουγκιάχ, αλλά κυρίως λόγω του ότι το ουζάλ μαρτυρείται και με την φθορά ϕ θα συμπαρασύρονταν και οι θέσεις του μπουσελίκ και του γκεβέστ και του μαχούρ, περδέδες που εμπλέκονται κυρίως στο σκληρό διατονικό γένος, στη δομή του οποίου το πυθαγορικό λείμμα 243/256 είναι απαραίτητο συστατικό του. Εδώ θα πρέπει μάλιστα να μην αγνοήσουμε το γεγονός ότι, όπως στο Μακάμ Τζαργκιάχ, με βάση το ραστ σχηματίζεται σκληρό διατονικό τετράχορδο με τους περδέδες ραστ – διουγκιάχ – μπουσελίκ – τζαργκιάχ, αναλόγως και στο Μακάμ Πεντζουγκιάχ, με βάση το διουγκιάχ σχηματίζεται σκληρό διατονικό τετράχορδο με τους περδέδες διουγκιάχ – μπουσελίκ – ουζάλ – νεβά, το οποίο προσλαμβάνοντας στην βάση του και το ραστ γίνεται πεντάχορδο. Η κατά μείζονα τόνο λοιπόν απόσταση των μπουσελίκ και ουζάλ είναι δεδομένη και δεν μπορεί να διαταραχθεί. Ας δούμε μάλιστα τα σχετικά αποσπάσματα από τον Κύριλλο:



απόσπασμα από το χειρόγραφο του Κυρίλλου φ. 95β

Η τελευταία φράση του μουσικού παραδείγματος του Τζαργκιάχ διέρχεται δια των φθόγων ραστ – διουγκιάχ – μπουσελίκ – τζαργκιάχ.





αποσπάσματα από το χειρόγραφο του Κυρίλλου φ. 94 α και β

Η τελευταία φράση του μουσικού παραδείγματος του Πεντζουγκιάχ διέρχεται δια των φθόγγων νεβά – ουζάλ – μπουσελίκ – διουγκιάχ - ραστ.

Αυτό λοιπόν που θα μπορούσαμε να υποθέσουμε είναι ότι σε παλαιότερη εποχή, όπου τα Μακάμια-Τρόποι ήταν λιγότερα τον αριθμό¹, το ταμπούρ είχε διαφορετική κατανομή, η οποία τα υπηρετούσε επαρκώς. Στις εποχές αυτές ήταν δυνατόν να υπάρχει μεγαλύτερη ποικιλία ημιτόνων μεταξύ δύο κυρίων φθόγγων. Επίσης, η έννοια των ανοδικών και καθοδικών νημίων δεν είχε εφαρμοστεί ακόμα σε όλη την έκταση του δις διαπασών. Κάτι τέτοιο το απαντούμε στην κατατομή του ταμπούρ του Καντεμήρι, όπου διπλή ονομασία έχουν μόνο ο περδές μεταξύ τζαργκιάχ και νεβά, και ο περδές μεταξύ νεβά και χουσεϊνί. Σε μεταγενέστερες εποχές, οι Τρόποι αυξάνονται, και ο νεωτερισμός γεννά μια ποικιλία Μακαμιών που κυρίως προέρχονται από παραχορδές. Καθιερωμένες διαστηματικές σχέσεις με αφετηρία μια καθιερωμένη βάση, μεταφέρονται από άλλη βάση και έτσι προκύπτει ένα νέο Μακάμ – ένα τέτοιο Μακάμ είναι και το Πεντζουγκιάχ, όπου η παλαιότερη δομή του Τζαργκιάχ, με βάση το τετράχορδο σκληρού διατόνου ραστ-τζαργκιάχ, έχει μεταφερθεί κατά ένα τόνο υψηλότερα ως τετράχορδο διουγκιάχ-νεβά. Παράλληλα αυξάνονται και οι διπλές ονομασίες των ενδιαμέσων περδέδων, όχι για να υπηρετήσουν ύψη, αλλά για να υπηρετήσουν την σαφήνεια της λεκτικής περιγραφής των βαθμίδων διά των οποίων κινείται το μέλος.

¹ Το ότι ο αριθμός των Μακαμιών-Τρόπων ανάλογα με την εποχή ποικίλει, και ότι σε κάθε εποχή εμφανίζονται νέα και κάποια παλιά παραμένουν ενώ άλλα εγκαταλείπονται, μαρτυρείται τόσο από τις διαφορές στην ονοματολογία που κάθε εποχή παρουσιάζει, όσο και στην αλλαγή του αριθμού τους στις διάφορες καταλογογραφήσεις. Ο ίδιος ο Κύριλλος και δι' αυτού ο Στέφανος παραδίδουν μια σειρά ονομάτων Μακαμιών τα οποία χαρακτηρίζουν «λοιπά άγνωστα μακάμια, ών το μέλος ουχ έυρηται ειμή μόνον τα ονόματα», (ΔΔ σελ. 282). Επίσης, ο Κηλτζανίδης παραδίδει συνολικά 116 Μακάμια δια παραδειγμάτων, ενώ οι προγενέστεροι Στέφανος και Κύριλλος 85.

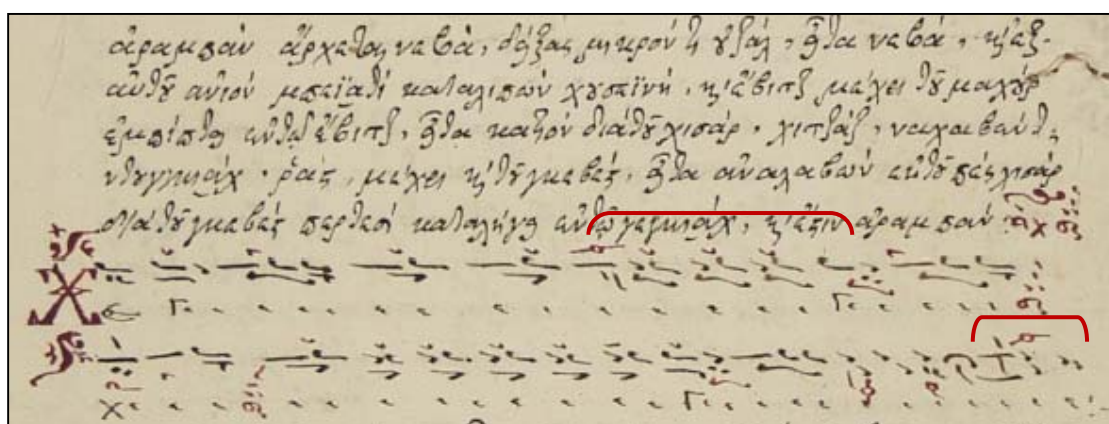
Σε μία παλαιότερη εποχή, λοιπόν, όπου υποθέτουμε ότι το ουζάλ δεν εμπλέκεται σε δομές σκληρού διατόνου, διότι τέτοιου τύπου δομές δεν εφαρμόζονταν στην συγκεκριμένη περιοχή δι' αυτού, τότε μπορούσε να έχει απόσταση από το νεβά 21/22 και η δομή του τετραχόρδου να είναι πτολεμαϊκή. Και ουσιαστικά το χρωματικό αυτό τετράχορδο θα είχε προκύψει από ένα μαλακό διατονικό τετράχορδο του οποίου μεταβλήθηκε το κορυφαίο διάστημα:

| | | | |
|-----------|---------|-----------|-------|
| διουργιάχ | σεγκιάχ | τζαργκιάχ | νεβά |
| 11/12 | 81/88 | 8/9 | |
| 11/12 | 6/7 | | 21/22 |
| διουργιάχ | σεγκιάχ | ουζάλ | νεβά |

Υπ' αυτήν την έννοια, ο ελάσσων τόνος ήταν ένας εμπεδωμένος τόνος του συστήματος αρχαιόθεν, υπηρετώντας και το μαλακό διατονικό και το χρωματικό γένος. Σε μεταγενέστερη εποχή, όταν ο περδές ουζάλ εκλήθη να υπηρετήσει και τα εκ μεταφοράς νεογέννητα Μακάμια, θυσιάστηκε η αρχαία θέση του χάριν του νέου διπλού ρόλου του. Και από την αρχαία θέση του που απείχε κατά 21/22 από το νεβά, ήλθε να καταλάβει αυτήν που απέχει κατά 243/256. Παρά το ότι το ουζάλ χαμήλωσε, το Χιτζάζ εξακολούθησε να ερμηνεύεται δια του σεγκιάχ, διότι η όλη μεταβολή του τετραχόρδου Χιτζάζ, ακουστικώς σύγκειται στην ελάττωση του ενδιαμέσου τριημιτονίου κατά 9 μόλις cents, με αντίστοιχη αύξηση του κορυφαίου διαστήματος του τετραχόρδου αφενός, και αφετέρου ο ελάσσων τόνος της βάσης του ήταν σε τέτοιο βαθμό εμπεδωμένος, ώστε παρέμεινε, καθώς άλλωστε ενεπλέκετο και στις δομές του μαλακού διατονικού γένους. Προέκυψε λοιπόν ένας νεώτερος πτολεμαιογενής τύπος χρωματικού τετραχόρδου που διατήρησε στην βάση του το εμπεδωμένο διάστημα του ελάσσονος τόνου, ενώ το κορυφαίο του διάστημα από πτολεμαϊκό λείμμα καθιερώθηκε να είναι πυθαγορικό².

² Σύμφωνα με όσα έχουμε εξετάσει περί της τουρκικής μουσικής στο Κεφάλαιο 5, γνωρίζουμε ότι μεταγενέστερα, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, η δομή του τουρκικού χρωματικού γένους αλλάζει, και η II βαθμίδα του τετραχόρδου χιτζάζ παύει να είναι το σεγκιάχ υποκαθιστάμενο από το αμέσως χαμηλότερό του ντικ-κιουρντί, το οποίο απέχει κατά πυθαγορική αποτομή 2048/2187 από το διουργιάχ, ενώ το ουζάλ στην III βαθμίδα υποκαθίσταται από το χαμηλότερό του νιμ-χιτζάζ που απέχει κατά απότομή επίσης από το νεβά, κάτι που εμπεδώνεται εντελώς στην σύγχρονη τουρκική θεωρία (βλ. ΔΔ σελ. 168 και εξής, καθώς και σελ. 177 και εξής). Κάτι ανάλογο έχει συμβεί και στην εποχή του Κηλτζανίδη.

Το μπεγιάτι και το ισοϋψές του χισάρ, αλλά και οι κάτω οκτάβες τους πες μπεϊατί και πές χισάρ, εμπλέκονται σε δομές χρωματικών τετραχόρδων, ως II βαθμίδες τους. Στο παράδειγμα του Κυρίλλου για το Αραμπάν (χ.φ. 97α), εμφανίζονται δύο παρόμοιες κατιούσες φράσεις οι οποίες έχουν διαφορά μιας οκτάβας. Η πρώτη κινείται δι' ενός χρωματικού τετραχόρδου που απαρτίζεται από τους φθόγγους νεβά – μπεϊατί – μαχούρ και γκερδανιέ, και η δεύτερη από τους φθόγγους γιεγκιάχ – πες χισάρ – γκεβέστ και ραστ. Η πρώτη φράση υποδεικνύεται δια της φθοράς *ῥ* πάνω στο γκερδανιέ, ενώ η δεύτερη δια της ίδιας φθοράς πάνω στο ραστ.



απόκομμα από το χειρόγραφο του Κυρίλλου φ. 97α

Η δομή του τετραχόρδου αυτού που ορίζει η φθορά *ῥ* τιθέμενη στην κορυφή του, όπως ήδη έχουμε δείξει, θέλει μεταξύ I και II βαθμίδας ελάσσονα τόνο 11/12 και μεταξύ III και IV λείμμα. Το μαχούρ και το γκεβέστ ήδη έχουμε δείξει ότι απέχουν κατά λείμμα από το γκερδανιέ και το ραστ αντιστοίχως. Οπότε το μπεϊατί (και το ομοϋψές του χισάρ) καθώς και το πες μπεϊατί (και το ομοϋψές του πες χισάρ) θα απέχουν αντιστοίχως από το νεβά και το γιεγκιάχ κατά ελάσσονα τόνο. Και συνεπώς τα νήμια αυτά απέχοντας κατά ελάσσονα από τα υποκάτω τους κύρια μακάμια, θα απέχουν κατά τεταρτημόριο 32/33 από τα υπεράνω τους (χουσεϊνί και ασιράν αντιστοίχως).

9.5.2. Η κατατομή του ταμπούρ στον Κύριλλο.

Στη συνέχεια παραθέτω συνοπτικό διάγραμμα του ταμπούρ του Κυρίλλου στο οποίο απεικονίζονται οι θέσεις των περδεδών και οι μεταξύ των σχέσεις:

Πίνακας 45

3^η χορδή


2^η χορδή

1^η χορδή

[illegible]

9.5.3. Η φθορά \ominus ως μαρτυρικό του μπεϊατί και του σουμπουλέ.

Έχει μείνει θολό το ζήτημα της μαρτυρίας τόσο του μπεγιατί όσο και του σουμπουλέ διά της φθοράς \ominus . Η θέση του σουμπουλέ είναι αδιαμφισβήτητη θεωρούμενη ως απόσταση λείμματος 243/256 από το μουχαγέρ, όπως έχει ήδη δειχτεί. Το γεγονός ότι το νεβά και το μουχαγέρ απέχουν κατά τέλεια 5^η, άρα βρίσκονται σε σχέση τετραφωνίας, θα απαιτούσε τα επόμενα αυτών νήμια μπεγιατί και σουμπουλέ να διαφυλάσσουν την ίδια σχέση. Ωστόσο, αυτό θα ήταν εφικτό μόνο στην περίπτωση που τα μπεγιατί και χισάρ ήσαν ανισοϋψη. Και το μπεγιατί να απείχε κατά λείμμα από το νεβά, το δε χισάρ να κατέχει την θέση την οποία ήδη του έχουμε δώσει. Οπότε το χρωματικό τετράχορδο με βάση το νεβά, θα υπηρετείτο δια του χισάρ ως II βαθμίδας χρωματικού τετραχόρδου με κορυφή το γκερδανιέ επί του οποίου θα ετίθετο και η φθορά \mathcal{S} , η οποία θα εδείκνυε και την μεταβολή. Σε αυτή την περίπτωση όμως η πορεία μέλους του Αραμπάν δεν θα περιγραφόταν λεκτικά εν αναβάσει δια του μπεγιατί και εν καταβάσει δια του χισάρ, αλλά μόνον διά του χισάρ. Επίσης, αν το μπεγιατί κατείχε την χαμηλότερη θέση (σε απόσταση λείμματος από το νεβά), η κατά μείζονα τόνο απόστασή του από το ατζέμ, θα επέτρεπε, αν όχι θα επέβαλε την μαρτυρία του με την φθορά ϕ , όπως αντιστοίχως γίνεται στην περίπτωση του ζεμζεμέ και του νεχαβέντ, τα οποία δι' αυτής μαρτυρούνται ως κατά μείζονα τόνο απέχοντα από το τζαργκιάχ. Η λύση του ζητήματος κατά την άποψή μου βρίσκεται ως εξής: Του χρωματικού γένους η πορεία απηχείται κατά επαναλαμβανόμενη διφωνία με τα νεανές, νενανώ ανοδικά και καθοδικά με τα νεχέανες νενανώ. Κατά τον ίδιο τρόπο εναλλάσσονται και οι φθορές τους ως μαρτυρικά σημάδια, δηλαδή η I βαθμίδα του τετραχόρδου μαρτυρείται με την \ominus , η II με την \mathcal{S} , η III με την \ominus , και η κορυφή με την \mathcal{S} . Εάν η \mathcal{S} τεθεί επί του Δ' ήχου, για να δείξει πορεία μέλους προς τα κάτω, τότε το Δ' ήχος, ως νενανώ μπορεί να μαρτυρηθεί με αυτήν, το ίδιο και ο μέσος του. Η από πάνω βαθμίδα του Δ' ήχου, εφόσον είναι ημίτονο (κείται μεταξύ δύο κυρίων διατονικών φθόγγων του δις διαπασών) και πρέπει να μαρτυρηθεί διότι μετέχει στο μέλος, λόγω του ότι οι φθορές εναλλάσσονται, θα μαρτυρηθεί διά του \ominus . Το αυτό θα συμβεί και εάν η σχέση αυτή μεταφερθεί κατά μία τέλεια 5^η πάνω, επί του επταφώνου του πλ' του Α'. Βεβαίως, δομικά, εφόσον το μπεγιατί μαρτυρείται ως επόμενη

της κορυφής ενός τετραχόρδου νενανώ βαθμίδα, κατέχουσα θέση μεταξύ δύο κυρίων τόνων, απέχει από την κορυφή του νενανώ κατά ελάσσονα τόνο. Το αντίστοιχο διάστημα από το μουχαγέρ, την τετραφωνία του νεβά, δεν απαντά το σουμπουλέ, αλλά το σεγκιάχ. Εφόσον όμως η φθορά χρησιμεύει στο να μαρτυρά ημίτονα, ο μόνος τρόπος να μαρτυρηθεί το σουμπουλέ είναι αυτή η φθορά, έστω και αν το διάστημα μουχαγέρ-σουμπουλέ δεν είναι ίσο με το νεβά-μπεγιατί. Ουσιαστικά, ο ρόλος της φθοράς , όταν τεθεί σε φωνητικό σημάδι το οποίο μας μεταφέρει κατά μία βαθμίδα πάνω από το μουχαγέρ, δεν είναι να μας ενημερώσει ακριβώς για δομικές σχέσεις. Είναι να μας πει ότι ο φθόγγος αυτός δεν είναι το τιζ σεγκιάχ, αλλά ένας φθόγγος μεταξύ δύο κυρίων, δηλαδή ένας φθόγγος μεταξύ μουχαγέρ και τιζ σεγκιάχ, άρα είναι το σουμπουλέ.

Γενικώς, όταν η παρασημαντική της εποχής αυτής καλείται να υπηρετήσει την συστηματική κατάδειξη του εξωτερικού μέλους, κατά κάποιο τρόπο καλείται αυτό να το κάνει προσαρμόζοντας δικές της σημειογραφικές δυνατότητες που υπηρετούν μια ευρύτερη φωνητική φθογγική οργάνωση στις στενότερες δυνατότητες της φθογγικής οργάνωσης που χαρακτηρίζει την οργανική μουσική. Αυτό δεν είναι πάντα εύκολο. Δομές που δια της φωνητικής εκτέλεσης μεταφέρονται εύκολα από άλλη τονική βάση, μια φθογγική οργάνωση που βασίζεται σε ολιγάριθμα καθηλωμένα δια των δεσμών της πανδουρίδας ύψη δεν μπορεί να τα υπηρετήσει επαρκώς. Όμως από την άλλη και η σημειογραφία που υπηρετεί την φωνητική μουσική, δεν μπορεί πάντα να ακριβολογήσει προσπαθώντας να συμβολίσει ενέργειες της οργανικής μουσικής οι οποίες δεν απαντώνται στην δικής της φρασεολογία. Οπότε και η μουσική του Μακάμ δεν είναι πάντα εύκολο να καταγραφεί με την παλαιά παρασημαντική. Θα τολμούσα μάλιστα να πω ότι ένα μέρος της τομής που επέφερε ο Χρυσάνθος στην εκκλησιαστική σημειογραφία, υπέκρυπτε την προοπτική να μπορεί να υπηρετήσει και μία τελειότερη καταγραφή, τόσο ρυθμικά όσο και φθογγικά, και της εξωτερικής μουσικής.

10. Η ΚΑΤΑΤΟΜΗ του ΤΑΜΠΟΥΡ στον ΣΤΕΦΑΝΟ

10.1. Εισαγωγικά

Η *ΕΡΜΗΝΕΙΑ* του Στεφάνου για όποιον την ξεφυλλίσει για πρώτη φορά, μοιάζει να είναι ένας θησαυρός που θα τον οδηγήσει σε μία εύκολη κατανόηση της κατατομής του ταμπούρ των μέσων του 19^{ου} αιώνα. Κάθε αναγνώστης βλέποντας την *ΕΡΜΗΝΕΙΑ* να βρίθει διαγραμμάτων για τις κλίμακες των Μακαμιών, περιμένει ότι θα πάρει μια σαφή απάντηση για τα δύο βασικά προβλήματα της θέσης των περδέδων:

- α) Αν τα δύο ονόματα των νημίων που κείνται μεταξύ δύο κυρίων μακαμιών-φθόγγων αντιστοιχούν σε ισοϋψείς ή ανισοϋψείς φθόγγους και
- β) Ποια είναι η ακριβής τους θέση, αφού μετατρέψει τις ακέραιες γραμμές σε λόγους μηκών χορδής, με βάση όσα έχουν λεχθεί στο Κεφάλαιο 2 της παρούσας διατριβής.

Προσεγγίζοντας όμως με κριτική ματιά τα διαγράμματα, διαπιστώνουμε ότι για πολλά από τα ύψη των νημίων, συναντάμε διαφορετικές τιμές ακεραίων γραμμών που προσδιορίζουν την θέση του ίδιου περδέ. Και έτσι τα δύο βασικά προβλήματα αντί να απαντώνται άμεσα, συσκοτίζονται σε τέτοιο βαθμό που απαιτείται κοπιώδης προσέγγιση του συνόλου των διαγραμμάτων, ώστε να οδηγηθούμε σε ένα ασφαλές συμπέρασμα.

Θα προσπαθήσω εξ αρχής, με έναν στατιστικό, τρόπον τινά, πίνακα, να δώσω μια συνοπτική εικόνα του ζητήματος που απορρέει από τα διαγράμματα του Στεφάνου.

Στον Πίνακα 46 που ακολουθεί παρουσιάζονται όλες οι τιμές που απορρέουν από τα διαγράμματα των κλιμάκων της αναλυτικής παρουσίασης των Μακάμ-Τρόπων που διαπραγματεύεται ο Στέφανος στην *ΕΡΜΗΝΕΙΑ* του, σελίδες 14 έως και 42.

Στην πρώτη στήλη αναφέρεται το όνομα του περδέ-φθόγγου. Στη δεύτερη στήλη το όνομα του Μακάμ-Τρόπου, εκ του διαγράμματος της κλίμακας του οποίου έχει αντληθεί η πληροφορία για το ύψος του περδέ-φθόγγου, και πλάι ακριβώς, στην τρίτη στήλη, η αντίστοιχη σελίδα και παράγραφος. Στην τέταρτη στήλη αναγράφεται το ύψος προσδιοριζόμενο με "γραμμές", κατά το σύστημα του Χρυσάνθου. Ο αριθμός των γραμμών μετρά την απόσταση του κάθε ύψους από τον φθόγγο γιεγκιάχ (= 0 γραμμές). Ο

προσδιορισμός του αριθμού των γραμμών που φανερώνει την απόσταση κάθε φθόγγου από το γιεγκιάχ έγινε κατόπιν των απαραίτητων υπολογισμών, αξιοποιώντας τις πληροφορίες του διαγράμματος κάθε κλίμακας.

Όπως μπορεί να γίνει με μία πρώτη ματιά διακριτό, το ύψος κάποιων περδέδων δεν παρουσιάζει διαφορετικές τιμές, ενώ το ύψος κάποιων άλλων παρουσιάζεται διαφοροποιούμενο. Σε ορισμένες περιπτώσεις, ο όρος "αόριστο" υποδηλώνει την απουσία πληροφορίας μέσω του σχετικού διαγράμματος της κλίμακας για τον περδέ στον οποίο ωστόσο γίνεται αναφορά κατά την ειδική εξέταση κάποιου Μακάμ στην *ΕΡΜΗΝΕΙΑ*.

Στις γραμμές του Πίνακα 46 οι οποίες είναι σκιασμένες, αντιστοιχούν οι περδέδες-μακάμια (γιεγκιάχ, ασιράν, αράκ κλπ), των οποίων το ύψος, σε όλες τις σχετικές αναφορές των διαγραμμάτων της *ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ*, δεν παρουσιάζει διαφοροποιήσεις.

Ενδιαμέσως των σκιασμένων γραμμών των μακάμ-φθόγγων, στις γραμμές όπου παρατίθενται πληροφορίες για τα ύψη των νημίων, αριστερά κάθε ονόματος νημίου με βέλος προς τα κάτω ή προς τα πάνω καταδεικνύεται αντίστοιχα «η εν καταβάσει» και «η εν αναβάσει» θεώρηση του περδέ.

Ο όρος "καταχρηστικά" πλάι στο όνομα περδέ στην πρώτη στήλη, υποδηλώνει το ότι το συγκεκριμένο όνομα δεν συγκαταλέγεται στα νήμια. Πρόκειται για όνομα κάποιου Μακάμ-Τρόπου το οποίο εναλλακτικά χρησιμεύει για να υποδηλώσει συγκεκριμένο ύψος, δίκην νημίου.

Αξίζει να σημειωθεί ιδιαιτέρως το γεγονός ότι στην αναλυτική ερμηνευτική προσέγγιση της *ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ* (σελ.14-42), αλλά και στο αντίστοιχο κείμενο του Κυρίλλου, πουθενά δεν γίνεται αναφορά σε κάποιο φθόγγο τιζ, εκτός από δύο περιπτώσεις που γίνεται αναφορά στο τιζ-τζαργκιάχ (Μουχαγέρ σελ. 40, §3 και Μουχαγέρ Μπουσελίκ σελ. 41, §1.). Και επιπλέον, κανένα διάγραμμα κλίμακας της *ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ* δεν εκτείνεται πέραν του άνω πα (μουχαγέρ). Οπότε, εφόσον δεν υπάρχει καμία αναφορά στα τίζια, δεν μπορούμε να αντλήσουμε εξ αυτών κάποια επιπλέον στατιστικά στοιχεία για τα κατά μία οκτάβα χαμηλότερα αυτών ύψη. Αντιθέτως, υπελόγισα το ύψος των τιζίων από τα χαμηλότερά τους κατά μια οκτάβα ύψη, βασιζόμενος στο ότι όρος "τιζ" σημαίνει οκτάβα πάνω.

Πίνακας 46

| ΣΥΝΟΠΤΙΚΟΣ ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ των ΥΨΩΝ στην "ΕΡΜΗΝΕΙΑ" | | | |
|---|-------------------|----------|-----------|
| Περδές (δεσμός, φθόγγος) | Μακάμ αναφοράς | Σελίδα/§ | Υψος |
| γιεγκιάχ | | | 0 |
| ↓ πες χησάρ 1 | αραμπάν | 25/3 | 6 |
| ασηράν | | | 12 |
| ↓ πες ατζέμ 1 | ατζέμ ασιράν | 33/2 | 15 |
| αράκ | | | 21 |
| ↓ γκεβέστ 1 | ραστ | 14/1 | 24 |
| ↓ γκεβέστ 2 | μπουμπερκέ | 17/2 | 24 |
| ↓ γκεβέστ 3 | σεγκιάχ | 19/1 | 24 |
| ↓ γκεβέστ 4 | γκεβέστ | 20/2 | 24 |
| ↓ γκεβέστ 5 | αραμπάν | 25/3 | 24 |
| ↑ ραχαβί 1 | ατζέμ ασηράν | 33/2 | αόριστο |
| ↑ ραχαβί 2 | ουσάκ | 34/2 | αόριστο |
| ραστ | | | 28 |
| ↓ χουμαγιούν 1 | καρά-ντουγκιάχ | 21/3 | 34 |
| ↓ χουμαγιούν 2 | ζιργκιουλέ | 27/2 | 34 |
| ↓ χουμαγιούν 3 | χουμαγιούν | 28/1 | 34 |
| ↓ χουμαγιούν 4 | σεχνάζ | 28/2 | αόριστο |
| ↑ ζιργκιουλέ 1 | ντουγκιάχ | 18/1 | 34 |
| ↑ ζιργκιουλέ 2 | καρά ντουγκιάχ | 21/3 | 34 |
| διουγκιάχ | | | 40 |
| ↓ ναχαβέντ 1 | καρτζιγάρ | 19/2 | 45 |
| ↓ ναχαβέντ 2 | μουσταάρ | 20/1 | 45 |
| ↓ ναχαβέντ 3 | γκεβέστ | 20/2 | 44 |
| ↓ ναχαβέντ 4 | ζεμζεμέ | 22/1 | 45 |
| ↓ ναχαβέντ 5 | αραμπάν | 25/3 | αόριστο |
| ↓ ναχαβέντ 6 | ναχαβέντ κεμπίρ | 26/1 | 44 |
| ↓ ναχαβέντ 7 | χουσεϊνί κιουρντί | 31/1 | 44 |
| ↓ ναχαβέντ 8 | κιουρντί | 32/1 | 44 |
| ↓ ναχαβέντ 9 | ατζέμ κιουρντί | 32/2 | 44 |
| ↓ ναχαβέντ 10 | πεϊζάν κιουρντί | 33/1 | 44 |
| ↑ ζεμζεμέ 1 | πεϊζάν κιουρντί | 33/1 | 44 |
| ↑ ζεμζεμέ 2 | μουχαλίφ αράκ | 37/1 | 44 |
| κιουρντί 1 (καταχρηστικά) | ναχαβέντ | 16/1 | 44 |
| κιουρντί 2 (καταχρηστικά) | ζαβίλ κιουρντί | 16/3 | 44 |
| σεγκιάχ | | | 49 |
| ↓ μπουσελίκ 1 | πεντζουγκιάχ | 15/2 | 52 |
| ↓ μπουσελίκ 2 | μαχούρ | 17/1 | 52 |
| ↓ μπουσελίκ 3 | νισαμπούρ | 24/2 | 52 |

| | | | |
|----------------------------------|---------------------|------|-----------|
| ↓ μπουσελίκ 4 | νισαβερέκ | 24/3 | 52 |
| ↓ μπουσελίκ 5 | νουχούφτ | 25/2 | 52 |
| ↓ μπουσελίκ 6 | σεχνάζ μπουσελίκ | 28/3 | 52 |
| ↓ μπουσελίκ 7 | μπουσελίκ | 35/3 | 52 |
| ↓ μπουσελίκ 8 | μπουσελίκ ασιράν | 35/1 | 52 |
| ↓ μπουσελίκ 9 | σαζκιάρ | 35/2 | 52 |
| ↓ μπουσελίκ 10 | μπουζρούκ | 35/3 | 52 |
| ↓ μπουσελίκ 11 | χησάρ μπουσελίκ | 36/2 | 52 |
| ↓ μπουσελίκ 12 | γκερδανιέ μπουσελίκ | 36/3 | 52 |
| ↓ μπουσελίκ 13 | μουχαγέρ μπουσελίκ | 41/1 | 52 |
| ↓ μπουσελίκ 14 | ζιρευκέν | 42/2 | 52 |
| ↑ καρά ντουγκιάχ 1 | καρά ντουγκιάχ | 21/3 | 52 |
| ↑ καρά ντουγκιάχ 2 | μπουσελίκ | 35/3 | 52 |
| τζαργκιάχ | | | 56 |
| ↓ χητζάζ 1 | νιγρίζ | 15/1 | 62 |
| ↓ χητζάζ 2 | μουσταάρ | 20/1 | 65 |
| ↓ χητζάζ 3 | νισαμπούρ | 24/2 | 64 |
| ↓ χητζάζ 4 | νισαβερέκ | 24/3 | 64 |
| ↓ χητζάζ 5 | αραμπάν | 25/3 | 65; |
| ↓ χητζάζ 6 | χορασάν | 31/2 | 62 |
| ↓ χητζάζ 7 | ραχατουλλεβά | 38/3 | 62 |
| ↑ σεμπά 1 | ντουγκιάχ | 18/1 | 62 |
| ↑ σεμπά 2 μικρόν τι | μουσταάρ | 20/1 | 65 |
| ↑ σεμπά 3 | γκεβέστ | 20/2 | 62 |
| ↑ σεμπά 4 | σεμπά | 21/2 | 62 |
| ↑ σεμπά 5 | πεϊζάν κιουρντί | 33/1 | 62 |
| ↑ σεμπά 6 | χησάρ | 36/1 | αόριστο |
| ↑ σεμπά 7 | μουχαγιέρ | 40/3 | 62 |
| ↑ σεμπά 8 | ζουμπουλέ | 41/2 | 62 |
| ↑ σεμπά 9 | βετζτί | 42/1 | 62 |
| ουζάλ 1 (καταχρηστικά) | νιγρίζ | 15/1 | 62 |
| ουζάλ 2 (καταχρηστικά) | πεντζουγκιάχ | 15/2 | 64 |
| ουζάλ 3 (καταχρηστικά) | ζαβίλ | 16/2 | 62 |
| ουζάλ 4 (καταχρηστικά) | ισφαχάν | 25/1 | 62 |
| ουζάλ 5 (καταχρηστικά) | νουχούφτ | 25/2 | 64 |
| ουζάλ 6 μικρόν τι (καταχρηστικά) | αραμπάν | 25/3 | 65 |
| ουζάλ 7 (καταχρηστικά) | χητζάζ | 26/2 | 62 |
| ουζάλ 8 (καταχρηστικά) | ουζάλ | 27/1 | 62 |
| ουζάλ 9 (καταχρηστικά) | ζιργκιουλέ | 27/2 | 62 |
| ουζάλ 10 (καταχρηστικά) | χουμαγιούν | 28/1 | 62 |
| ουζάλ 11 (καταχρηστικά) | σεχνάζ | 28/2 | 62 |
| ουζάλ 12 (καταχρηστικά) | σουρί | 29/1 | 62 |
| ουζάλ 13 (καταχρηστικά) | μπεστενιγκιάρ | 38/4 | 62 |

| νεβά | | | 68 |
|--------------|---------------------|------|---------|
| ↓ χησάρ 1 | αραμπάν | 25/3 | αόριστο |
| ↓ χησάρ 2 | χησάρ | 36/1 | 74 |
| ↓ χησάρ 3 | χησάρ μπουσελίκ | 36/2 | 74 |
| ↑ μπεγιατί 1 | ναχαβέντ | 16/1 | 74 |
| ↑ μπεγιατί 2 | καρτζιγάρ | 19/2 | 74 |
| ↑ μπεγιατί 3 | μαγιέ | 19/3 | 74 |
| ↑ μπεγιατί 4 | χουζάμ | 24/1 | 74 |
| ↑ μπεγιατί 5 | αραμπάν | 25/3 | αόριστο |
| ↑ μπεγιατί 6 | νεβρούζ ατζέμ | 32/3 | 74 |
| ↑ μπεγιατί 7 | μπεγιατί | 34/1 | 74 |
| ↑ μπεγιατί 8 | αρεζμπάρ | 40/1 | 74 |
| χουσεϊνί | | | 80 |
| ↓ χουζάμ | δεν αναφέρεται | | - |
| ↑ ατζέμ 1 | τζαρεγκιάχ | 21/1 | 83 |
| ↑ ατζέμ 2 | χουζί | 23/2 | 83 |
| ↑ ατζέμ 3 | νισαμπούρ | 24/2 | αόριστο |
| ↑ ατζέμ 4 | ισφαχάν | 25/1 | 83 |
| ↑ ατζέμ 5 | νουχούφτ | 25/2 | αόριστο |
| ↑ ατζέμ 6 | χουμαγιούν | 28/1 | αόριστο |
| ↑ ατζέμ 7 | ατζέμ | 31/3 | 83 |
| ↑ ατζέμ 8 | ατζέμ κιουρντί | 32/2 | 83 |
| ↑ ατζέμ 9 | νεβρούζ ατζέμ | 32/3 | 83 |
| ↑ ατζέμ 10 | ατζέμ ασηράν | 33/2 | αόριστο |
| ↑ ατζέμ 11 | μπεγιατί | 34/1 | 83 |
| ↑ ατζέμ 12 | ουσάκ | 34/2 | 83 |
| ↑ ατζέμ 13 | σαζκιάρ | 35/2 | 83 |
| ↑ ατζέμ 14 | ζιλκές χαβεράν | 38/1 | 83 |
| ↑ ατζέμ 15 | μπεστενιγκιάρ | 38/4 | 83 |
| ↑ ατζέμ 16 | αρεζμπάρ | 40/1 | 83 |
| ↑ ατζέμ 17 | γκερδανιέ | 40/2 | 83 |
| ↑ ατζέμ 18 | μουχαγιέρ μπουσελίκ | 41/1 | 83 |
| ↑ ατζέμ 19 | ζουμπουλέ | 41/2 | 83 |
| εβίτζ | | | 89 |
| ↓ ζαβίλ 1 | ζαβίλ | 16/2 | 92 |
| ↓ ζαβίλ 2 | ζαβίλ κιουρντί | 16/3 | 92 |
| ↓ ζαβίλ 3 | μαχούρ | 17/1 | 93 |
| ↓ ζαβίλ 4 | σουρί | 29/1 | 92 |
| ↑ μαχούρ 1 | μαχούρ | 17/1 | 93 |
| ↑ μαχούρ 2 | αραμπάν | 25/3 | αόριστο |
| γκερδανιέ | | | 96 |
| ↓ σεχνάζ 1 | καρτζιγάρ | 19/2 | 102 |
| ↓ σεχνάζ 2 | σεχνάζ | 28/2 | 102 |

| | | | |
|-----------------|------------------|------|------------|
| ↓ σεχνάζ 3 | σεχνάζ μπουσελίκ | 28/3 | 102 |
| ↓ σεχνάζ 4 | χησάρ | 36/1 | 102 |
| ↑ ζιρευκέν 1 | χησάρ | 36/1 | 102 |
| μουχαγέρ | | | 108 |
| ↑ ζουμπουλέ 1 | ζουμπουλέ | 41/2 | αόριστο |
| ↑ ζουμπουλέ 2 | ζιρευκέν | 42/2 | αόριστο |

10.2. Αναλυτική προσέγγιση των διαγραμμάτων του Στεφάνου

Όπως προελέχθη, τα ύψη των περδεδών-μακαμιών δεν παρουσιάζουν διαφοροποιήσεις κατά την παρουσία τους στα διαγράμματα των κλιμάκων. Ακολουθεί αναλυτική εξέταση των διαγραμμάτων που αφορούν σε κάθε ένα από τα νήμια. Χάριν ευκολίας, παρατίθενται τα σχετικά διαγράμματα των κλιμάκων, εκ των οποίων αντλούνται οι πληροφορίες για το ακριβές ύψος κάθε φθόγγου. Με λοξό βέλος επισημαίνεται το συγκεκριμένο ύψος. Στις περιπτώσεις όπου το διάγραμμα δεν μας παρέχει πληροφορίες για συγκεκριμένο ύψος, τότε, υποδεικνύεται περίπου¹ η θέση του με κατακόρυφο βέλος, εφόσον η αόριστη θέση είναι εντός του διαγράμματος. Στις περιπτώσεις που η θέση του αορίστου φθόγγου είναι εκτός του διαγράμματος θα σημειώνεται η υπόδειξη «Ε.Δ.» (Εκτός Διαγράμματος).

Στην αναλυτική αυτή προσέγγιση θα εξετάσουμε τα νήμια ως ζεύγη «εν αναβάσει» και «εν καταβάσει» συνεξετάζοντας και τα κατά μία οκτάβα υψηλότερά τους. Στην κεφαλίδα εντός πλαισίου κάθε ομάδας νημίων, δεξιά σε ιδιαίτερο πλαίσιο σημειώνεται ο οριστικός αριθμός των γραμμών κάθε ύψους, που βάσει της στατιστικής, αλλά και της μουσικής συστηματικής λογικής, κρίνεται ως επικρατέστερος.

10.2.1. πες μπεγιατί – πες χησάρ, μπεγιατί – χησάρ

| | | |
|----------------|-------------|------------|
| ↑ πες μπεγιατί | ↓ πες χησάρ | Γραμμές 6 |
| ↑ μπεγιατί | ↓ χησάρ | Γραμμές 74 |

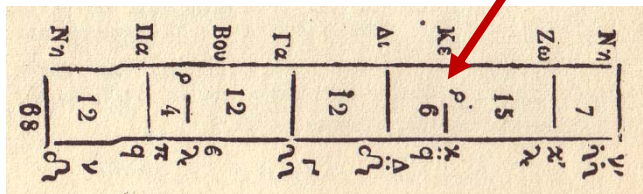
10.2.1.1. ↑ πες μπεγιατί

Για το πες μπεγιατί δεν έχουμε καμμία αναφορά.

¹ Σε αυτήν την περίπτωση καταδεικνύεται σχετικά (όχι με μαθηματική ακρίβεια) η θέση του φθόγγου ως ενδιάμεσου δύο γνωστών και προσδιορισμένων υψών.

10.2.1.2. ↑μπεγιατί

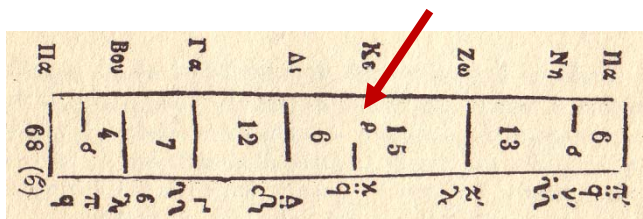
Για το μπεγιατί έχουμε 8 αναφορές μία εκ των οποίων αόριστη. Οι υπόλοιπες 7 αναφορές το προσδιορίζουν στις 74 γραμμές.



| | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|-----|----|----|
| Νη | Ζω | Κε | Δι | Γα | Βου | Πα | Νη |
| 7 | 15 | 6 | 12 | 12 | 12 | 4 | 12 |
| 68 | | | | | | | |

γραμμές 74

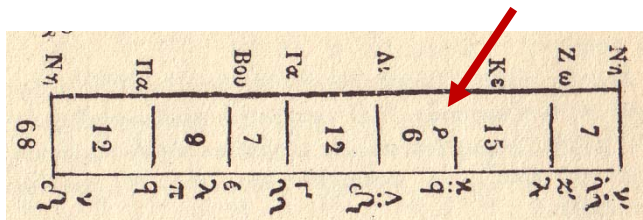
Ναχαβέντ σελ. 16, § 1



| | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|-----|--------|
| Πα | Νη | Ζω | Κε | Δι | Γα | Βου | Πα |
| 6 | 13 | 15 | 6 | 12 | 7 | 4 | 68 (5) |
| | | | | | | | |

γραμμές 74

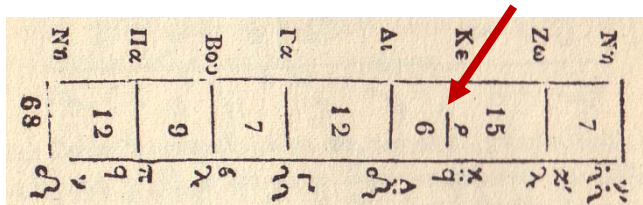
Καρτζιγάρ σελ. 19, § 2



| | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|-----|----|----|
| Νη | Ζω | Κε | Δι | Γα | Βου | Πα | Νη |
| 7 | 15 | 6 | 12 | 7 | 9 | 12 | 68 |
| | | | | | | | |

γραμμές 74

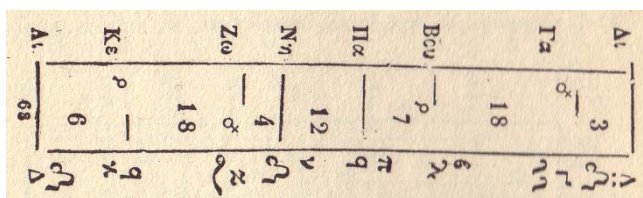
Μαγιέ σελ. 19, § 3



| | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|-----|----|----|
| Νη | Ζω | Κε | Δι | Γα | Βου | Πα | Νη |
| 7 | 15 | 6 | 12 | 7 | 9 | 12 | 68 |
| | | | | | | | |

γραμμές 74

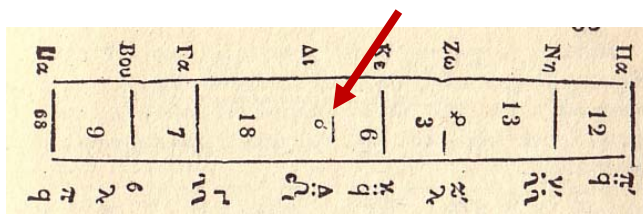
Χουζάμ σελ. 24, § 1



| | | | | | | | |
|----|----|-----|----|----|----|----|----|
| Δι | Γα | Βου | Πα | Νη | Ζω | Κε | Δι |
| 3 | 18 | 7 | 12 | 4 | 18 | 6 | 68 |
| | | | | | | | |

αόριστο Ε.Δ.

Αραμπάν σελ. 25, § 3



| | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|-----|----|
| Πα | Νη | Ζω | Κε | Δι | Γα | Βου | Πα |
| 12 | 13 | 3 | 6 | 18 | 7 | 9 | 68 |
| | | | | | | | |

γραμμές 74

Νεβρούζ Ατζέμ σελ. 32, § 3

| | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|-----|----|
| Πα | Νη | Ζω | Κε | Δι | Γα | Βου | Πα |
| 12 | 13 | 3 | 6 | 6 | 12 | 7 | 9 |
| π | ν | ζ | κ | δ | γ | β | α |

γραμμές 74

Μπεγιατί σελ. 34, § 1

| | | | | | | | |
|----|----|----|---|----|----|-----|----|
| Πα | Νη | Ζω | Κ | Δι | Γα | Βου | Πα |
| 12 | 13 | 3 | 6 | 6 | 18 | 7 | 9 |
| π | ν | ζ | κ | δ | γ | β | α |

γραμμές 74

Αρεζμπάρ σελ. 40, § 1

10.2.1.3. ↓πες χησάρ

Έχουμε μία και μόνη αναφορά για το ύψος τού πες χησάρ στην ειδική εξέταση του Αραμπάν, όπου και ορίζεται η απόστασή του από το γιεγκιάχ στις 6 γραμμές.

| | | | | | | | |
|----|----|-----|----|----|----|----|----|
| Δι | Γα | Βου | Πα | Νη | Ζω | Κε | Δι |
| 3 | 18 | 7 | 12 | 4 | 18 | 6 | 68 |
| α | β | γ | δ | ε | ζ | η | θ |

γραμμές 6

Αραμπάν σελ. 25, § 3

10.2.1.4. ↓χησάρ

Τρεις αναφορές γίνονται στο χησάρ, εκ των οποίων οι δύο το προσδιορίζουν στις 74 γραμμές, ενώ μία αναφορά είναι αόριστη.

| | | | | | | | |
|----|----|-----|----|----|----|----|----|
| Δι | Γα | Βου | Πα | Νη | Ζω | Κε | Δι |
| 3 | 18 | 7 | 12 | 4 | 18 | 6 | 68 |
| α | β | γ | δ | ε | ζ | η | θ |

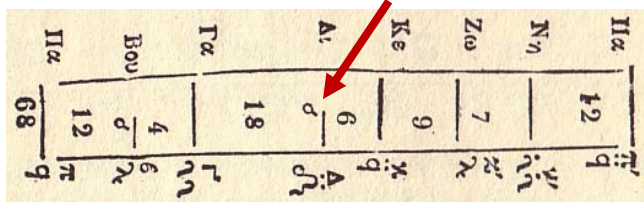
αόριστο Ε.Δ.

Αραμπάν σελ. 25, § 3

| | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|-----|----|
| Πα | Νη | Ζω | Κε | Δι | Γα | Βου | Πα |
| 6 | 13 | 9 | 6 | 6 | 18 | 7 | 9 |
| π | ν | ζ | κ | δ | γ | β | α |

γραμμές 74

Χησάρ σελ. 36, § 1



γραμμές 74

Χησάρ Μπουσελίκ σελ. 36, § 1

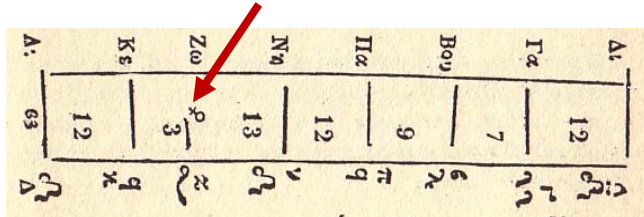
Εξ αυτών, μετά βεβαιότητος οδηγούμαστε στον προσδιορισμό των πες μπεγιατί και πες χησάρ στις 6 γραμμές, και αντίστοιχα των μπεγιατί και χησάρ στις 74 γραμμές.

10.2.2. πες ατζέμ – πες ατζέμ ασηράν, ατζέμ - χουζάμ

| | | |
|-------------|--------------------|------------|
| ↑ πες ατζέμ | ↓ Πες ατζέμ ασηράν | Γραμμές 15 |
| ↑ ατζέμ | ↓ χουζάμ | Γραμμές 83 |

10.2.2.1 ↑ πες ατζέμ

Μία και μόνη αναφορά γίνεται στο ύψος του πες ατζέμ:

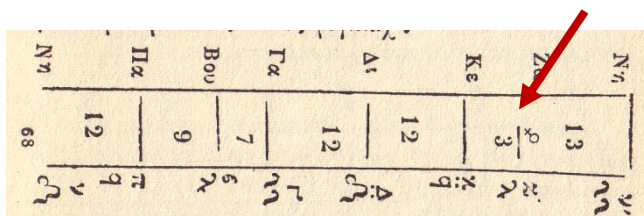


γραμμές 83

Ατζέμ Ασιράν σελ. 33, § 2

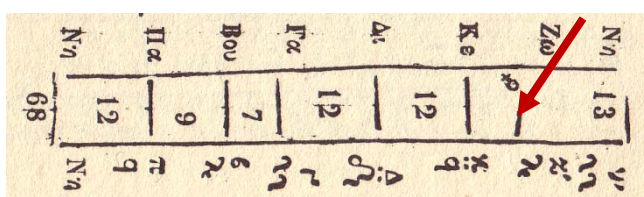
10.2.2.2. ↑ ατζέμ

Από τις δεκαεννέα αναφορές που γίνονται στο κατά μία 8^α υψηλότερο ατζέμ, τρεις μόνον είναι αόριστες, ενώ οι υπόλοιπες προσδιορίζουν το ύψος του στις 83 γραμμές-κόμματα.



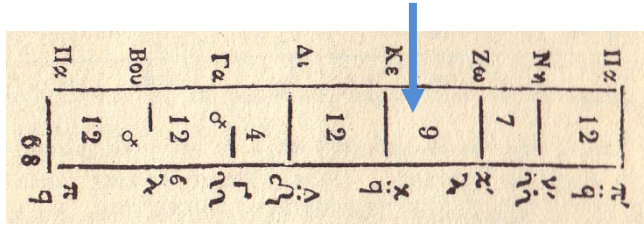
γραμμές 83

Τζαρεγκιάχ σελ. 21, § 1



γραμμές 83

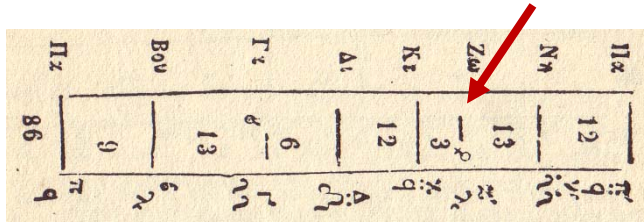
Χουζί σελ. 23, § 2



| | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|-----|----|
| Πα | Νη | Ζω | Κε | Δι | Γα | Βου | Πα |
| 12 | 7 | 9 | 12 | 4 | 12 | 12 | 68 |
| π | ν | ζ | κ | δ | γ | β | α |

αόριστο

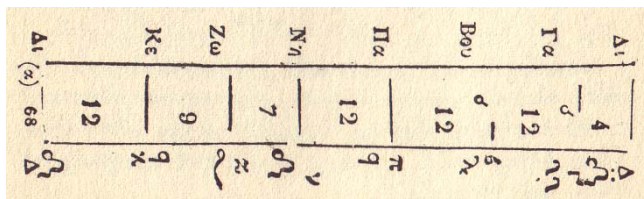
Νισαμπούρ σελ. 24, § 2



| | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|-----|----|
| Πα | Νη | Ζω | Κε | Δι | Γα | Βου | Πα |
| 12 | 13 | 3 | 12 | 6 | 13 | 9 | 86 |
| π | ν | ζ | κ | δ | γ | β | α |

γραμμές 83

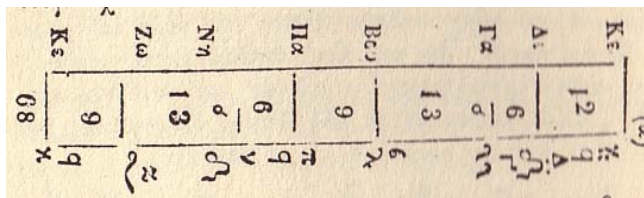
Ισφαχάν σελ. 25, § 1



| | | | | | | | |
|----|----|-----|----|----|----|----|----|
| Δι | Γα | Βου | Πα | Νη | Ζω | Κε | Δι |
| 4 | 12 | 12 | 12 | 7 | 9 | 12 | 68 |
| α | β | γ | δ | ε | ζ | η | θ |

αόριστο Ε.Δ.

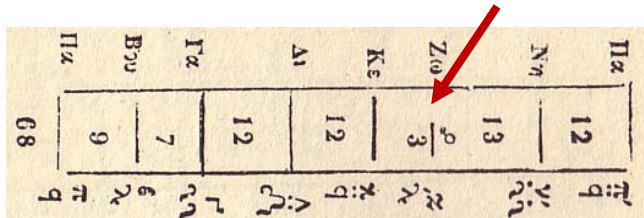
Νουχούφτ σελ. 25, § 2



| | | | | | | | |
|----|----|----|-----|----|----|----|----|
| Κε | Δι | Γα | Βου | Πα | Νη | Ζω | Κε |
| 12 | 6 | 13 | 9 | 12 | 6 | 13 | 68 |
| α | β | γ | δ | ε | ζ | η | θ |

αόριστο Ε.Δ.

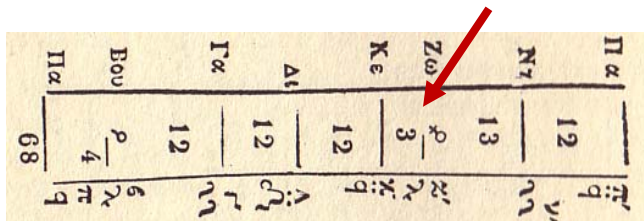
Χουμαγιούν σελ. 28, § 1



| | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|-----|----|
| Πα | Νη | Ζω | Κε | Δι | Γα | Βου | Πα |
| 12 | 13 | 3 | 12 | 12 | 7 | 9 | 68 |
| π | ν | ζ | κ | δ | γ | β | α |

γραμμές 83

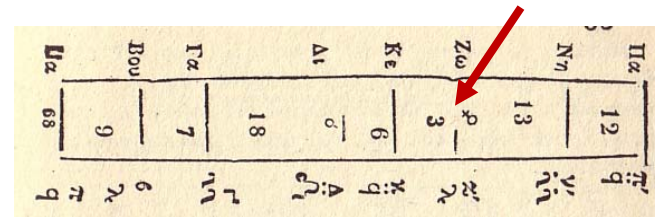
Ατζέμ σελ. 31, § 3



| | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|-----|----|
| Πα | Νη | Ζω | Κε | Δι | Γα | Βου | Πα |
| 12 | 13 | 3 | 12 | 12 | 12 | 9 | 68 |
| π | ν | ζ | κ | δ | γ | β | α |

γραμμές 83

Ατζέμ Κιουρντί σελ. 32, § 2



| | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|-----|----|
| Πα | Νη | Ζω | Κε | Δι | Γα | Βου | Πα |
| 12 | 13 | 3 | 6 | 18 | 7 | 9 | 68 |
| π | ν | ζ | κ | δ | γ | β | α |

γραμμές 83

Νεβρούζ Ατζέμ σελ. 32, § 3

| | | | | | | | |
|----|----|-----|----|----|----|----|----|
| Δι | Γα | Βου | Πα | Νη | Ζω | Κε | Αι |
| 12 | 7 | 9 | 12 | 13 | 3 | 12 | 63 |
| π | ρ | ε | ζ | ν | ξ | κ | α |

αόριστο Ε.Δ.

Ατζέμ Ασιράν σελ. 33, § 2

| | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|-----|----|
| Πα | Νη | Ζω | Κε | Αι | Γα | Βου | Πα |
| 12 | 13 | 3 | 6 | 6 | 12 | 7 | 68 |
| π | ρ | ε | ζ | ν | ξ | κ | α |

γραμμές 83

Μπεγιατί σελ. 34, § 1

| | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|-----|----|----|
| Νη | Ζω | Κε | Αι | Γα | Βου | Πα | Νη |
| 13 | 3 | 12 | 12 | 7 | 9 | 12 | 68 |
| π | ρ | ε | ζ | ν | ξ | κ | α |

γραμμές 83

Ουσάκ σελ. 34, § 2

| | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|-----|----|
| Πα | Νη | Ζω | Κε | Αι | Γα | Βου | Πα |
| 12 | 13 | 3 | 12 | 12 | 4 | 12 | 68 |
| π | ρ | ε | ζ | ν | ξ | κ | α |

γραμμές 83

Σαζκιάρ σελ. 35, § 2

| | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|-----|----|
| Πα | Νη | Ζω | Κε | Αι | Γα | Βου | Πα |
| 12 | 12 | 3 | 12 | 7 | 9 | 12 | 68 |
| π | ρ | ε | ζ | ν | ξ | κ | α |

γραμμές 83

Ζιλκές Χαβεράν σελ. 38, § 1

| | | | | | | | |
|----|----|----|----|-----|----|----|--------|
| Ζω | Κε | Αι | Γα | Βου | Πα | Νη | Ζω |
| 3 | 12 | 6 | 13 | 9 | 12 | 7 | 86 (α) |
| π | ρ | ε | ζ | ν | ξ | κ | α |

γραμμές 83

Μπεστενιγκιάρ σελ. 38, § 1

| | | | | | | | |
|----|----|---|----|----|-----|----|----|
| Πα | Νη | Κ | Αι | Γα | Βου | Πα | Ζω |
| 12 | 13 | 3 | 6 | 18 | 7 | 9 | 68 |
| π | ρ | ε | ζ | ν | ξ | κ | α |

γραμμές 83

Αρεζμπάρ σελ. 40, § 1

| | | | | | | | |
|----|----|-----|----|----|----|----|----|
| Νη | Πα | Βου | Γα | Δι | Κε | Ζω | Νη |
| 68 | 12 | 9 | 7 | 12 | 12 | 3 | 13 |

γραμμές 83

Γκερδανιέ σελ. 40, § 2

| | | | | | | |
|----|----|----|----|----|-----|----|
| Πα | Νη | Κε | Δι | Γα | Βου | Πα |
| 12 | 13 | 3 | 12 | 12 | 4 | 12 |

γραμμές 83

Μουχαγέρ Μπουσελίκ
σελ. 41, § 1

| | | | | | | |
|----|----|----|----|----|-----|----|
| Πα | Νη | Κε | Δι | Γα | Βου | Πα |
| 12 | 13 | 3 | 18 | 6 | 12 | 4 |

γραμμές 83

Ζουμπουλέ σελ. 41, § 2

10.2.2.3. ↑πες ατζέμ ασηράν και ↑χουζάμ

Για το πες ατζέμ ασηράν δεν υπάρχουν αναφορές, όπως και για το κατά μία οκτάβα ψηλότερό του χουζάμ. Η ταύτιση των υψών τους με αυτά των πες ατζέμ και ατζέμ αντιστοίχως, υπαγορεύεται από την γενικότερα διαφαινόμενη εκτίμηση ότι τα ύψη ομολόγων ανοδικών και καθοδικών νημίων ταυτίζονται.

10.2.3. ραχαβί – γκεβέστ, μαχούρ - ζαβίλ

| | | |
|----------|-----------|------------|
| ↑ ραχαβί | ↓ γκεβέστ | Γραμμές 24 |
| ↑ μαχούρ | ↓ ζαβίλ | Γραμμές 92 |

10.2.3.1. ↑ραχαβί

Οι δύο αναφορές στο ραχαβί είναι αόριστες – δεν συμβάλλουν στον προσδιορισμό του ακριβούς ύψους του.

| | | | | | | | |
|----|----|-----|----|----|----|----|----|
| Δι | Γα | Βου | Πα | Νη | Ζω | Κε | Δι |
| 12 | 7 | 9 | 12 | 13 | 3 | 12 | 63 |

αόριστο

Ατζέμ Ασιράν σελ. 32, § 2

| | | | | | | | |
|----------------|----|----|----|----|-----|----|----------------|
| N _η | Zω | Κε | Δι | Γα | Βου | Πα | N _η |
| 13 | 3 | 12 | 12 | 7 | 9 | 12 | 68 |
| ν | ζ | κ | δ | γ | ε | π | ρ |

αόριστο Ε.Δ.

Ουσάκ σελ. 34, § 2

10.2.3.2. ↑μαχούρ

Δύο αναφορές γίνονται στο μαχούρ, η μία το προσδιορίζει στις 93 γραμμές και η άλλη είναι αόριστη.

| | | | | | | | |
|----------------|----|----|----|----|-----|----|----------------|
| N _η | Zω | Κε | Δι | Γα | Βου | Πα | N _η |
| 3 | 13 | 12 | 12 | 4 | 12 | 12 | 68 |
| ν | ζ | κ | δ | γ | ε | π | ρ |

γραμμές 93

Μαχούρ σελ. 17, § 1

| | | | | | | | |
|----|----|-----|----|----------------|----|----|----|
| Δι | Γα | Βου | Πα | N _η | Zω | Κε | Δι |
| 3 | 18 | 7 | 12 | 4 | 18 | 6 | 68 |
| ν | ζ | κ | δ | γ | ε | π | ρ |

αόριστο Ε.Δ.

Αραμπάν σελ. 25, § 3

10.2.3.3. ↓γκεβέστ

Πέντε αναφορές γίνονται στο γκεβέστ και προσδιορίζουν ομόφωνα το ύψος του στις 24 γραμμές.

| | | | | | | | |
|----|----|----|-----|----|----------------|----|----|
| Κε | Δι | Γα | Βου | Πα | N _η | Zω | Κε |
| 12 | 12 | 7 | 9 | 12 | 4 | 12 | 68 |
| ν | ζ | κ | δ | γ | ε | π | ρ |

γραμμές 24

Ραστ σελ. 14, § 1

| | | | | | | | |
|----|----|-----|----|----------------|----|----|----|
| Δι | Γα | Βου | Πα | N _η | Zω | Κε | Δι |
| 12 | 7 | 9 | 12 | 4 | 12 | 12 | 68 |
| ν | ζ | κ | δ | γ | ε | π | ρ |


γραμμές 24

Μπουμπερκέ. 17, § 2

| | | | | | | | |
|----|----|----|----|-----|----|----------------|----|
| Zω | Κε | Δι | Γα | Βου | Πα | N _η | Zω |
| 9 | 12 | 12 | 7 | 9 | 12 | 4 | 68 |
| ν | ζ | κ | δ | γ | ε | π | ρ |

γραμμές 24


Σεγκιάχ σελ. 19, § 1



| | | | | | | | | |
|----|----|-----|----|----|----|----|----|-----|
| Δι | Γα | Βου | Πα | Νη | Ζω | Κε | Δι | (β) |
| 6 | 7 | 5 | 16 | 4 | 12 | 12 | 12 | 68 |
| Δ | ε | π | ν | ζ | κ | λ | μ | ν |

γραμμές 24

Γκεβέστ σελ. 20, § 2




| | | | | | | | | |
|----|----|-----|----|----|----|----|----|-----|
| Δι | Γα | Βου | Πα | Νη | Ζω | Κε | Δι | (β) |
| 3 | 18 | 7 | 12 | 4 | 18 | 6 | 6 | 68 |
| Δ | ε | π | ν | ζ | κ | λ | μ | ν |

γραμμές 24

Αραμπάν σελ. 25, § 3

10.2.3.4. ↓ζαβίλ


Το ↓ζαβίλ, κατά μίαν 8^α υψηλότερο τού ↓γκεβέστ, από τις 4 συνολικά αναφορές σ' αυτό, τις 3 προσδιορίζεται στις 92 γραμμές, ενώ μία το θέλει στις 93.



| | | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|-----|----|----|-----|
| Νη | Ζω | Κε | Δι | Γα | Βου | Πα | Νη | (β) |
| 4 | 12 | 12 | 6 | 13 | 9 | 12 | 12 | 68 |
| Δ | ε | π | ν | ζ | κ | λ | μ | ν |

γραμμές 92


Ζαβίλ σελ. 16, § 2



| | | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|-----|----|----|-----|
| Νη | Ζω | Κε | Δι | Γα | Βου | Πα | Νη | (β) |
| 4 | 12 | 12 | 12 | 12 | 4 | 12 | 12 | 68 |
| Δ | ε | π | ν | ζ | κ | λ | μ | ν |

γραμμές 92


Ζαβίλ Κιουντί σελ. 16, § 3



| | | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|-----|----|----|-----|
| Νη | Ζω | Κε | Δι | Γα | Βου | Πα | Νη | (β) |
| 3 | 13 | 12 | 12 | 4 | 12 | 12 | 12 | 68 |
| Δ | ε | π | ν | ζ | κ | λ | μ | ν |

γραμμές 93

Μαχούρ σελ. 17, § 1



| | | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|-----|----|-----|
| Πα | Νη | Ζω | Κε | Δι | Γα | Βου | Πα | (β) |
| 12 | 4 | 12 | 6 | 12 | 13 | 9 | 12 | 68 |
| Δ | ε | π | ν | ζ | κ | λ | μ | ν |

γραμμές 92

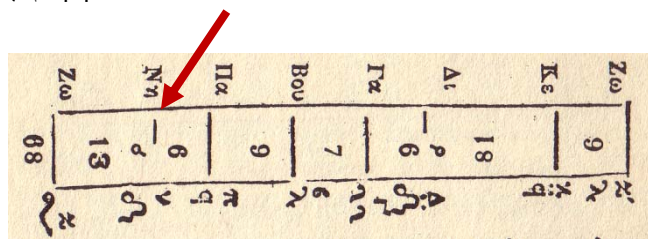
Σουρί σελ. 29, § 1

10.2.4. ζιργκιουλε – χουμαγιούν, ζιρευκέν – σεχνάζ

| | | |
|--------------|--------------|-------------|
| ↑ ζιργκιουλέ | ↓ χουμαγιούν | Γραμμές 34 |
| ↑ ζιρευκέν | ↓ σεχνάζ | Γραμμές 102 |

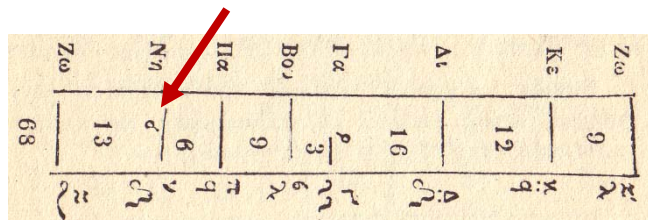
10.2.4.1. ↑ζιργκιουλέ

Δύο αναφορές γίνονται στο ζιργκιουλέ και το προσδιορίζουν στις 34 γραμμές.



γραμμές 34

Ντουγκιάχ σελ. 18, § 1

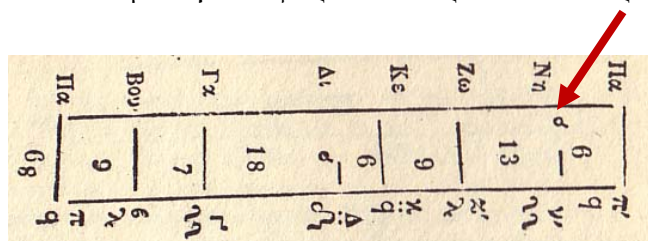


γραμμές 34

Καρά Ντουγκιάχ σελ. 21, § 3

10.2.4.2. ↑ζιρευκέν

Μία και μόνη αναφορά στο ζιρευκέν το προσδιορίζει στις 102 γραμμές

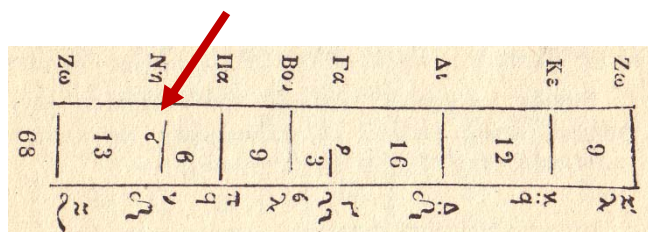


γραμμές 102

Χησάρ σελ. 36, § 1

10.2.4.3. ↓χουμαγιούν

Τέσσερις αναφορές στο χουμαγιούν, η μία αόριστη, οι υπόλοιπες τρεις προσδιορίζουν το ύψος του στις 34 γραμμές.



γραμμές 34

Καρά Ντουγκιάχ σελ. 21, § 3

| | | | | | | | |
|----|----|----|-----|----|----|----|----|
| Κε | Δι | Γα | Βου | Πα | Νη | Ζω | Κε |
| 12 | 6 | 13 | 9 | 6 | 6 | 13 | 9 |
| π | α | β | γ | δ | ε | ζ | η |

γραμμές 34

Ζιργκιουλε σελ. 27, § 2

| | | | | | | | |
|----|----|----|-----|----|----|----|----|
| Κε | Δι | Γα | Βου | Πα | Νη | Ζω | Κε |
| 12 | 6 | 13 | 9 | 6 | 6 | 13 | 9 |
| π | α | β | γ | δ | ε | ζ | η |

γραμμές 34

Χουμαγιούν σελ. 28, § 1

| | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|-----|----|
| Πα | Νη | Ζω | Κε | Δι | Γα | Βου | Πα |
| 6 | 13 | 9 | 12 | 6 | 6 | 13 | 9 |
| π | α | β | γ | δ | ε | ζ | η |

αόριστο Ε.Δ.

Σεχνάζ σελ. 28, § 2

10.2.4.4. ↓σεχνάζ

Τέσσερεις αναφορές στο σεχνάζ το προσδιορίζουν στις 102 γραμμές.

| | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|-----|--------|
| Πα | Νη | Ζω | Κε | Δι | Γα | Βου | Πα |
| 6 | 13 | 15 | 6 | 12 | 7 | 4 | 68 (5) |
| π | α | β | γ | δ | ε | ζ | η |

γραμμές 102

Καρτζιγάρ σελ. 19, § 2

| | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|-----|----|
| Πα | Νη | Ζω | Κε | Δι | Γα | Βου | Πα |
| 6 | 13 | 9 | 12 | 6 | 6 | 13 | 9 |
| π | α | β | γ | δ | ε | ζ | η |

γραμμές 102

Σεχνάζ σελ. 28, § 2

| | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|-----|----|
| Πα | Νη | Ζω | Κε | Δι | Γα | Βου | Πα |
| 6 | 13 | 9 | 12 | 12 | 4 | 12 | 68 |
| π | α | β | γ | δ | ε | ζ | η |

γραμμές 102

Σεχνάζ Μπουσελικ σελ. 28, § 3

| | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|-----|----|
| Πα | Νη | Ζω | Κε | Δι | Γα | Βου | Πα |
| 6 | 13 | 9 | 6 | 18 | 7 | 9 | 68 |
| π | α | β | γ | δ | ε | ζ | η |

γραμμές 102

Χησάρ σελ. 36, § 1

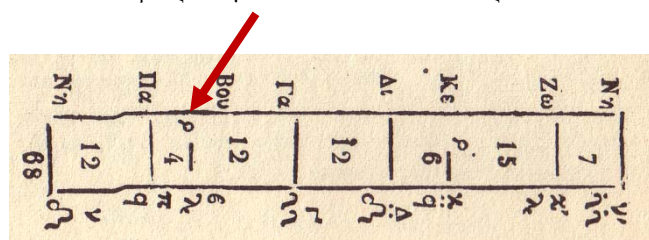
10.2.5. ζεμζεμέ – ναχαβέντ (κιουρντί), ζουμπουλέ – τιζ ναχαβέντ

| | |
|--|-------------|
| ↑ ζεμζεμέ
↓ ναχαβέντ
κιουρντί καταχρηστικά | Γραμμές 34 |
| ↑ ζουμπουλέ
↓ τιζ ναχαβέντ | Γραμμές 102 |

Το ζεμζεμέ και το ναχαβέντ είναι τα «επίσημως» καθορισμένα ονόματα νημίων που βρίσκονται μεταξύ των μακαμιών-φθόγγων ραστ και ντουγκιάχ, τόσο στην *EPMHNEIA* του Στεφάνου, όσο και στο χειρόγραφο του Κυρίλλου. Όμως, κατά την ειδική εξέταση των Μακάμ-seyir Ναχαβέντ και Ζαβίλ Κιουρντί, κατά την εξήγηση της πορείας του μέλους των, αντί του ναχαβέντ ή του ζεμζεμέ, γίνεται αναφορά στο όνομα κιουρντί με την ιδιότητα του νημίου. Αυτή η τόσο περιορισμένη χρήση, και μάλιστα εκτός της συστηματικής ορολογίας που έχει προεκτεθεί, μας οδηγεί να θεωρήσουμε την εμφάνισή του καταχρηστική, και στατιστικά να αποδώσουμε το ύψος του στα νήμια που υποκαθιστά. Αξίζει όμως να αναφέρουμε ότι, στα επίσημα θεωρητικά των τούρκων θεωρητικών από τον Rauf Yekta και μετά, ως ενδιάμεσος φθόγγος (σουμπές) μεταξύ των μακάμ-φθόγγων ραστ και ντουγκιάχ, αναφέρεται το κιουρντί και το κατά ένα κόμμα υψηλότερό του ντικ-κιουρντί, (βλ. ΔΔ σελ. 154). Διαφαίνεται λοιπόν, ότι το κιουρντί ως όνομα νημίου θα πρέπει ήδη από την εποχή του Κυρίλλου να χρησιμοποιείτο εναλλακτικά, αντί του ζεμζεμέ ή του ναχαβέντ, μέχρι την τελική του καθιέρωση.

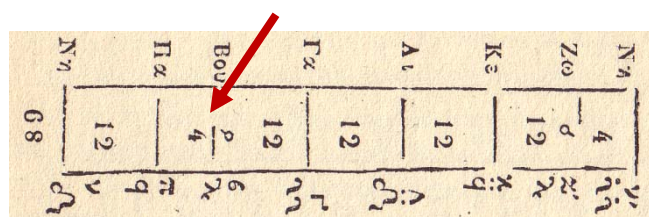
10.2.5.1. ↑↓ κιουρντί (καταχρηστικά αντί των ζεμζεμέ και ναχαβέντ)

Δύο αναφορές γίνονται στο κιουρντί και το προσδιορίζουν στις 44 γραμμές.



γραμμές 44

Ναχαβέντ σελ. 16, § 1



γραμμές 44

Ζαβίλ Κιουρντί σελ. 16, § 3

10.2.5.2. ↑ζεμζεμέ

Δύο αναφορές γίνονται στο ζεμζεμέ και το προσδιορίζουν στις 44 γραμμές.

| | | |
|----|----|---|
| Πα | 12 | π |
| Νη | 7 | π |
| Ζω | 9 | π |
| Κε | 18 | π |
| Δι | 6 | π |
| Γα | 12 | π |
| Bo | 4 | π |
| Πα | 68 | π |

γραμμές 44

Πειζάν Κιουρντί σελ. 33, § 1

| | | |
|----|----|---|
| Ζω | 9 | π |
| Κε | 12 | π |
| Δι | 12 | π |
| Γα | 7 | π |
| Bo | 5 | π |
| Πα | 16 | π |
| Νη | 7 | π |
| Ζω | 68 | π |

γραμμές 44

Μουχαλίφ Αράκ σελ. 37, § 1

10.2.5.3. ↑ζουμπουλέ

Δύο αναφορές γίνονται στο ζουμπουλέ και οι δύο αόριστες.

| | | |
|----|----|---|
| Πα | 12 | π |
| Νη | 13 | π |
| Ζω | 3 | π |
| Κε | 18 | π |
| Δι | 6 | π |
| Γα | 12 | π |
| Bo | 4 | π |
| Πα | 68 | π |

αόριστο Ε.Δ.

Ζουμπουλέ σελ. 37, § 1

| | | |
|----|----|---|
| Πα | 12 | π |
| Νη | 13 | π |
| Ζω | 3 | π |
| Κε | 12 | π |
| Δι | 12 | π |
| Γα | 4 | π |
| Bo | 12 | π |
| Πα | 68 | π |

αόριστο Ε.Δ.

Ζιρευκέν σελ. 37, § 1

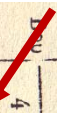
10.2.5.4. ↓ναχαβέντ

Δέκα αναφορές γίνονται στο ναχαβέντ, η μία αόριστη, τρεις εξ αυτών το τοποθετούν στις 45 γραμμές, ενώ οι υπόλοιπες έξι στις 44 γραμμές.

| | | |
|----|--------|---|
| Πα | 6 | π |
| Νη | 13 | π |
| Ζω | 15 | π |
| Κε | 6 | π |
| Δι | 12 | π |
| Γα | 7 | π |
| Bo | 4 | π |
| Πα | 68 (5) | π |

γραμμές 45


Κατζιγάρ σελ. 19, § 2



| | | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| Πα | Νη | Ζω | Κε | Δι | Γα | Πα | Bo | 68 |
| 12 | 7 | 9 | 12 | 3 | 16 | 4 | 4 | |
| π | π | π | π | π | π | π | π | |

γραμμές 45


Μουσταάρ σελ. 20, § 1



| | | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| Δι | Γα | Bo | Πα | Νη | Ζω | Κε | Δι | 68 |
| 6 | 7 | 5 | 16 | 4 | 12 | 12 | 12 | |
| π | π | π | π | π | π | π | π | |

γραμμές 44


Γκεβέστ σελ. 20, § 2



| | | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| Νη | Ζω | Κε | Δι | Γα | Bo | Πα | Νη | 68 |
| 7 | 9 | 12 | 12 | 11 | 5 | 12 | 12 | |
| π | π | π | π | π | π | π | π | |

γραμμές 45

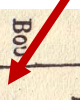
Ζεμζεμέ σελ. 22, § 1



| | | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| Δι | Γα | Bo | Πα | Νη | Ζω | Κε | Δι | 68 |
| 3 | 18 | 7 | 12 | 4 | 18 | 6 | 6 | |
| π | π | π | π | π | π | π | π | |

αόριστο


Αραμπάν σελ. 25, § 3



| | | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| Νη | Ζω | Κε | Δι | Γα | Bo | Πα | Νη | 68 |
| 7 | 9 | 12 | 12 | 12 | 4 | 12 | 12 | |
| π | π | π | π | π | π | π | π | |

γραμμές 44


Ναχαβέντ Κεμπτίρ σελ. 26, § 1



| | | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| Νη | Ζω | Κε | Δι | Γα | Bo | Πα | Νη | 68 |
| 7 | 9 | 12 | 12 | 12 | 4 | 12 | 12 | |
| π | π | π | π | π | π | π | π | |

γραμμές 44

Χουσεϊνί Κιουρντί σελ. 31, § 1



| | | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| Πα | Νη | Ζω | Κε | Δι | Γα | Bo | Πα | 66 |
| 12 | 7 | 9 | 12 | 12 | 12 | 4 | 4 | |
| π | π | π | π | π | π | π | π | |

γραμμές 44

Κιουρντί σελ. 32, § 1

| | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|----|----|
| Πα | Νη | Ζω | Κε | Δι | Γα | Βο | Πα |
| 12 | 13 | 3 | 12 | 12 | 12 | 4 | 68 |
| π' | ν' | ζ' | κ' | δ' | γ' | β' | π' |

γραμμές 44

Ατζέμ Κιουρντί σελ. 32, § 2

| | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|----|----|
| Πα | Νη | Ζω | Κε | Δι | Γα | Βο | Πα |
| 12 | 7 | 9 | 18 | 6 | 12 | 4 | 68 |
| π' | ν' | ζ' | κ' | δ' | γ' | β' | π' |

γραμμές 44

Πειζάν Κιουρντί σελ. 33, § 1

10.2.5.5. ↓τιζ-ναχαβέντ

Για το τιζ-ναχαβέντ, όπως και για όλα τα τίζια-νήμια δεν υπάρχουν αναφορές. Εφόσον τιζ = οκτάβα, το τιζ-ναχαβέντ τοποθετείται κατά 68 γραμμές ψηλότερα του ναχαβέντ.

10.2.6. καρά ντουγκιάχ – μπουσελίκ, τιζ καρά ντουγκιάχ – τιζ μπουσελίκ

| | | |
|----------------------|-----------------|-------------|
| ↑ καρά ντουγκιάχ | ↓ μπουσελίκ | Γραμμές 52 |
| ↑ τιζ-καρά ντουγκιάχ | ↓ τιζ-μπουσελίκ | Γραμμές 120 |

10.2.6.1. ↑καρά ντουγκιάχ

Για το καρά ντουγκιάχ υπάρχουν δύο αναφορές που το ορίζουν στις 52 γραμμές.

| | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|----|----|
| Ζω | Κε | Δι | Γα | Βο | Πα | Νη | Ζω |
| 9 | 12 | 16 | 3 | 9 | 6 | 13 | 68 |
| ζ' | κ' | δ' | γ' | β' | π' | ν' | ζ' |

γραμμές 52

Καρά Ντουγκιάχ σελ. 21, § 3

| | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|----|----|
| Πα | Νη | Ζω | Κε | Δι | Γα | Βο | Πα |
| 12 | 7 | 9 | 12 | 12 | 4 | 12 | 68 |
| π' | ν' | ζ' | κ' | δ' | γ' | β' | π' |

γραμμές 52

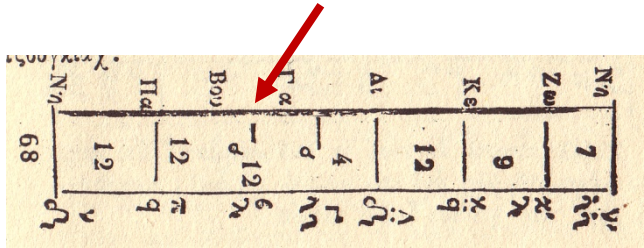
Μπουσελίκ σελ. 34, § 3

10.2.6.2. ↑τίζ- καρά ντουγκιάχ

Για το τιζ-καρά ντουγκιάχ, όπως και για όλα τα τίζια-νήμια δεν υπάρχουν αναφορές. Όθεν, τοποθετείται κατά 68 γραμμές ψηλότερα του καρά ντουγκιάχ (120).

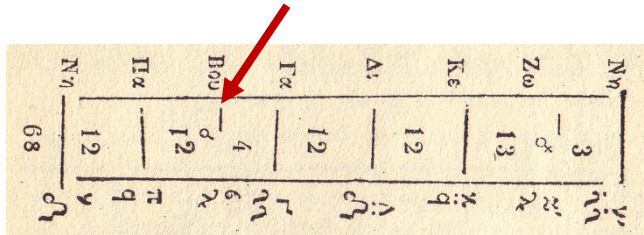
10.2.6.3. ↓μπουσελίκ

Για το μπουσελίκ έχουμε 14 αναφορές που ομόφωνα το τοποθετούν στις 52 γραμμές.



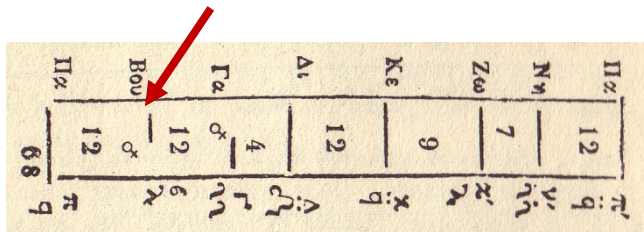
γραμμές 52

Πεντζουγκιάχ σελ. 15, § 2



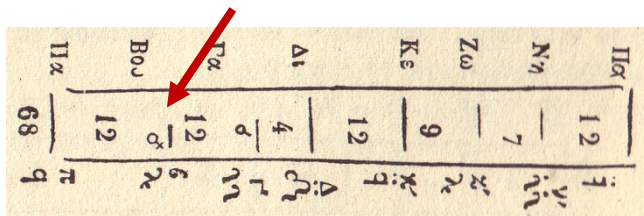
γραμμές 52

Μαχούρ σελ. 17, § 1



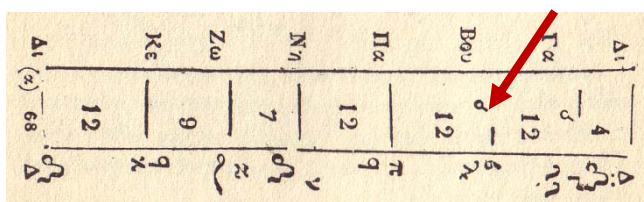
γραμμές 52

Νισαμπούρ σελ. 24, § 2



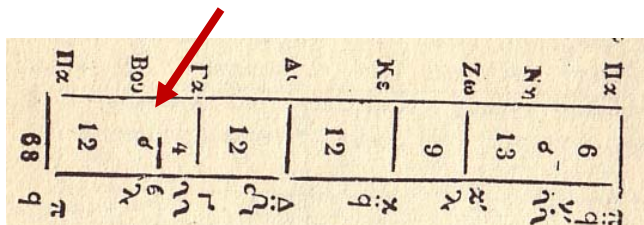
γραμμές 52

Νισαβερέκ σελ. 24, § 3



γραμμές 52

Νουχούφτ σελ. 25, § 2



γραμμές 52

Σεχνάζ Μπουσελίκ σελ. 28, § 3

| | | | |
|-----|----|---|---|
| Πα | 12 | π | q |
| Νη | 7 | ν | q |
| Ζω | 9 | ζ | q |
| Κε | 12 | κ | q |
| Δι | 12 | δ | q |
| Γα | 12 | γ | q |
| Βου | 12 | β | q |
| Πα | 68 | π | q |

γραμμές 52

Μπουσελίκ σελ. 34, § 3

| | | | |
|-----|----|---|---|
| Κε | 12 | κ | q |
| Δι | 12 | δ | q |
| Γα | 12 | γ | q |
| Βου | 4 | β | q |
| Πα | 12 | π | q |
| Νη | 7 | ν | q |
| Ζω | 9 | ζ | q |
| Κε | 68 | κ | q |

γραμμές 52

Μπουσελίκ Ασιράν σελ. 35, § 1

| | | | |
|-----|----|---|---|
| Πα | 12 | π | q |
| Νη | 13 | ν | q |
| Ζω | 3 | ζ | q |
| Κε | 12 | κ | q |
| Δι | 12 | δ | q |
| Γα | 4 | γ | q |
| Βου | 12 | β | q |
| Πα | 68 | π | q |

γραμμές 52

Σαζκιάρ σελ. 35, § 2

| | | | |
|-----|----|---|---|
| Δι | 12 | δ | q |
| Βου | 4 | β | q |
| Πα | 12 | π | q |
| Νη | 7 | ν | q |
| Ζω | 9 | ζ | q |
| Κε | 12 | κ | q |
| Δι | 68 | δ | q |

γραμμές 52

Μπουζρούκ σελ. 35, § 3

| | | | |
|-----|----|---|---|
| Πα | 12 | π | q |
| Νη | 7 | ν | q |
| Ζω | 9 | ζ | q |
| Κε | 6 | κ | q |
| Δι | 18 | δ | q |
| Γα | 4 | γ | q |
| Βου | 12 | β | q |
| Πα | 68 | π | q |

γραμμές 52

Χησάρ Μπουσελίκ σελ. 36, § 2

| | | | |
|-----|----|---|---|
| Νη | 7 | ν | q |
| Ζω | 9 | ζ | q |
| Κε | 12 | κ | q |
| Ια | 12 | ι | q |
| Βου | 4 | β | q |
| Πα | 12 | π | q |
| Νη | 68 | ν | q |

γραμμές 52

Γκερδανιέ Μπουσελίκ
σελ. 36, § 3

| | | | |
|-----|----|---|---|
| Πα | 12 | π | q |
| Νη | 13 | ν | q |
| Ζω | 3 | ζ | q |
| Κε | 12 | κ | q |
| Δι | 12 | δ | q |
| Γα | 4 | γ | q |
| Βου | 12 | β | q |
| Πα | 68 | π | q |

γραμμές 52

Μουχαγέρ Μπουσελίκ
σελ. 41, § 1

| | | |
|-----|----|---|
| Πα | 12 | γ |
| Νη | 13 | γ |
| Ζω | 3 | γ |
| Κε | 12 | γ |
| Δι | 12 | γ |
| Γα | 4 | γ |
| Βοj | 4 | γ |
| Πα | 12 | γ |

γραμμές 52

Ζιρευκέν σελ. 42, § 2

10.2.6.4. ↓τιζ-μπουσελίκ

Για το τιζ-μπουσελίκ, όπως και για όλα τα τίζια-νήμια δεν υπάρχουν αναφορές. Όθεν, τοποθετείται κατά 68 γραμμές ψηλότερα του μπουσελίκ (120).

10.2.7. σεμπά – χητζάζ (ουζάλ), τιζ σεμπά – τιζ χητζάζ

| | | |
|--------------------|--------------|-------------|
| ↑ σεμπά | ↓ χητζάζ | Γραμμές 62 |
| ουζάλ καταχρηστικά | | |
| ↑ τιζ-σεμπά | ↓ τιζ-χητζάζ | Γραμμές 130 |

Εναλλακτικά, αντί των νημίων σεμπά και χητζάζ, χρησιμοποιείται το νημ-ουζάλ σε αρκετές από τις αναφορές που γίνονται σε ύψος μεταξύ των μακάμ-φθόγγων τζαργκιάχ και νεβά.

10.2.7.1. ↑↓ ουζάλ (καταχρηστικά αντί των σεμπά και χητζάζ)

Για το ουζάλ έχουμε δεκατρείς αναφορές, εκ των οποίων οι δέκα το τοποθετούν στις 62 γραμμές. Δύο το θέλουν στις 64, ενώ μία στις 65, επονομάζοντάς το μάλιστα «μικρόν τι ουζάλ».

| | | |
|-----|----|---|
| Νη | 7 | γ |
| Ζω | 9 | γ |
| Κε | 12 | γ |
| Δι | 6 | γ |
| Γα | 13 | γ |
| Εου | 9 | γ |
| Πα | 12 | γ |
| Νη | 68 | γ |

γραμμές 62

Νιγρίζ σελ. 15, § 1

| | | |
|-----|----|---|
| Νη | 7 | γ |
| Ζω | 9 | γ |
| Κε | 12 | γ |
| Δι | 4 | γ |
| Γα | 4 | γ |
| Βοj | 12 | γ |
| Πα | 12 | γ |
| Νη | 68 | γ |

γραμμές 64

Πεντζουγκιάχ σελ. 15, § 2

| | | |
|-----|----|---|
| Νη | 4 | 1 |
| Ζω | 12 | 1 |
| Κε | 12 | 1 |
| Δι | 6 | 1 |
| Γα | 13 | 1 |
| Βου | 9 | 1 |
| Πα | 12 | 1 |
| Νη | 68 | 1 |

γραμμές 62

Ζαβίλ σελ. 16, § 2

| | | |
|-----|----|---|
| Πα | 12 | 1 |
| Νη | 13 | 1 |
| Κε | 12 | 1 |
| Δι | 6 | 1 |
| Γα | 13 | 1 |
| Βου | 9 | 1 |
| Πα | 86 | 1 |

γραμμές 62

Ισφαχάν σελ. 25, § 1

| | | |
|-----|----|---|
| Δι | 4 | 1 |
| Γα | 12 | 1 |
| Βου | 12 | 1 |
| Πα | 12 | 1 |
| Νη | 7 | 1 |
| Ζω | 9 | 1 |
| Κε | 12 | 1 |
| Δι | 68 | 1 |

γραμμές 64

Νουχούφτ σελ. 25, § 2

| | | |
|-----|----|---|
| Δι | 3 | 1 |
| Γα | 18 | 1 |
| Βου | 7 | 1 |
| Πα | 12 | 1 |
| Νη | 4 | 1 |
| Ζω | 18 | 1 |
| Κε | 6 | 1 |
| Δι | 68 | 1 |

γραμμές 65

Αραμπάν σελ. 25, § 3

| | | |
|-----|----|---|
| Νη | 7 | 1 |
| Ζω | 9 | 1 |
| Κε | 12 | 1 |
| Δι | 6 | 1 |
| Γα | 13 | 1 |
| Βου | 9 | 1 |
| Πα | 12 | 1 |
| Νη | 68 | 1 |

γραμμές 62

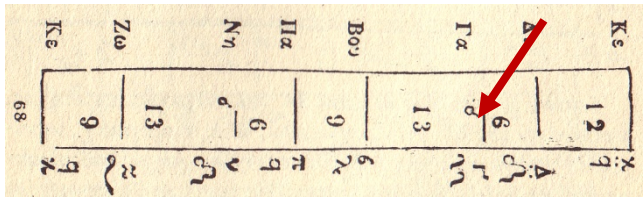
Χητζάζ σελ. 26, § 2

| | | |
|-----|----|---|
| Νη | 7 | 1 |
| Ζω | 9 | 1 |
| Κε | 12 | 1 |
| Δι | 9 | 1 |
| Γα | 13 | 1 |
| Βου | 9 | 1 |
| Πα | 12 | 1 |
| Νη | 68 | 1 |

γραμμές 62

Ουζάλ σελ. 27, § 1

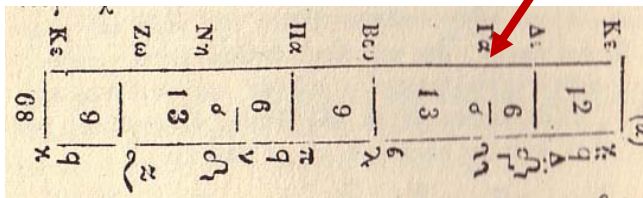
★ Από τυπογραφικό λάθος το διάστημα γαδ - δι έχει προσδιοριστεί στο διάγραμμα του Στεφάνου αντί για 6 σε 9 γραμμές (αντιστροφή τού τυπογραφικού στοιχείου).



| | | | | | | | | | | | |
|----|----|----|----|---|----|-----|----|-----|----|----|----|
| Κε | 12 | 6 | 13 | 9 | 6 | 9 | Πα | Βου | Νη | Ζω | Κε |
| 68 | 9 | 13 | 6 | 9 | Πα | Βου | Νη | Ζω | Κε | 68 | Κε |

γραμμές 62

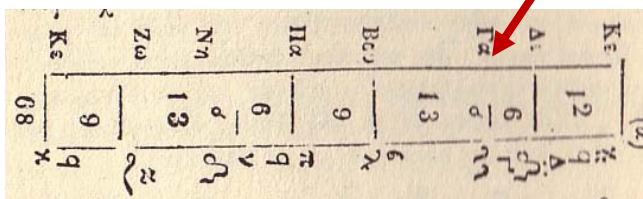
Ζιργκιουλέ σελ. 27, § 2



| | | | | | | | | | | | |
|----|----|----|----|---|----|-----|----|-----|----|----|----|
| Κε | 12 | 6 | 13 | 9 | 6 | 9 | Πα | Βου | Νη | Ζω | Κε |
| 68 | 9 | 13 | 6 | 9 | Πα | Βου | Νη | Ζω | Κε | 68 | Κε |

γραμμές 62

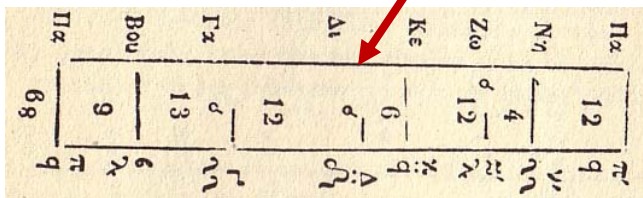
Χουμαγιούν σελ. 28, § 1



| | | | | | | | | | | | |
|----|----|----|----|---|----|-----|----|-----|----|----|----|
| Κε | 12 | 6 | 13 | 9 | 6 | 9 | Πα | Βου | Νη | Ζω | Κε |
| 68 | 9 | 13 | 6 | 9 | Πα | Βου | Νη | Ζω | Κε | 68 | Κε |

γραμμές 62

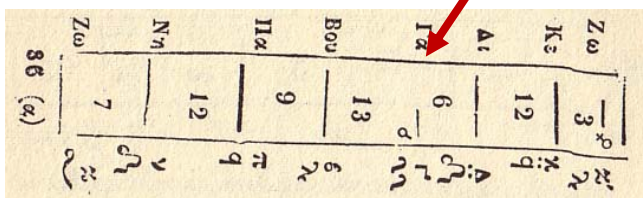
Σεχνάζ σελ. 28, § 2



| | | | | | | | | | | | |
|----|----|----|----|---|----|-----|----|-----|----|----|----|
| Κε | 12 | 4 | 12 | 6 | 12 | 6 | Πα | Βου | Νη | Ζω | Κε |
| 68 | 9 | 13 | 6 | 9 | Πα | Βου | Νη | Ζω | Κε | 68 | Κε |

γραμμές 62

Σουρί σελ. 29, § 1



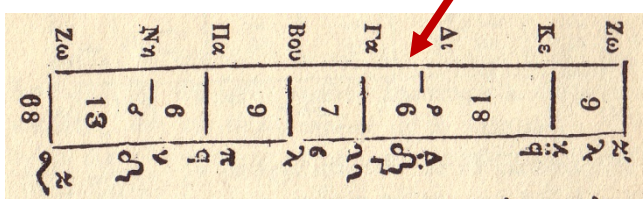
| | | | | | | | | | | | |
|----|----|----|----|---|----|-----|----|-----|----|----|----|
| Κε | 12 | 6 | 13 | 9 | 6 | 9 | Πα | Βου | Νη | Ζω | Κε |
| 68 | 9 | 13 | 6 | 9 | Πα | Βου | Νη | Ζω | Κε | 68 | Κε |

γραμμές 62

Μπεστενιγκιάρ σελ. 38, § 4

10.2.7.2. ↑σεμπά


Από τις εννέα συνολικά αναφορές που γίνονται στο σεμπά, η μία είναι αόριστη, οι επτά τοποθετούν στις 62 γραμμές, ενώ μία (Μουσταάρ) το ζητά στις 65 γραμμές επονομάζοντάς το «μικρόν τι σεμπά», αντιστοίχως προς το «μικρόν τι ουζάλ».



| | | | | | | | | | | | |
|----|----|----|---|---|----|-----|----|-----|----|----|----|
| Κε | 18 | 6 | 7 | 9 | 6 | 9 | Πα | Βου | Νη | Ζω | Κε |
| 68 | 9 | 13 | 6 | 9 | Πα | Βου | Νη | Ζω | Κε | 68 | Κε |

γραμμές 62


Ντουγκιάχ σελ. 18, § 1



| | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|-----|--------|
| Πα | Νη | Ζω | Κε | Δι | Γα | Βου | Πα |
| 12 | 7 | 9 | 12 | 3 | 16 | 4 | 68 (α) |
| π' | ν' | ξ | ζ | Δ | ρ | ε | π |
| q | q | q | q | q | q | q | q |

γραμμές 65


Μουσταάρ σελ. 20, § 1



| | | | | | | | |
|----|----|-----|----|----|----|----|----|
| Δι | Γα | Βου | Πα | Νη | Ζω | Κε | Δι |
| ρ | 6 | 7 | 5 | 4 | 12 | 12 | 68 |
| Α | Δ | ε | π | ζ | ν | ξ | Δ |
| q | q | q | q | q | q | q | q |

γραμμές 62

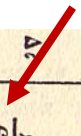
Γκεβέστ σελ. 20, § 2



| | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|-----|----|
| Πα | Νη | Ζω | Κε | Δι | Γα | Βου | Πα |
| 12 | 7 | 9 | 18 | 6 | 7 | 9 | 98 |
| π' | ν' | ξ | ζ | Δ | ρ | ε | π |
| q | q | q | q | q | q | q | q |

γραμμές 62


Σεμπά σελ. 21, § 2



| | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|-----|----|
| Πα | Νη | Ζω | Κε | Δι | Γα | Βου | Πα |
| 12 | 7 | 9 | 18 | 6 | 12 | 4 | 68 |
| π' | ν' | ξ | ζ | Δ | ρ | ε | π |
| q | q | q | q | q | q | q | q |

γραμμές 62


Πεϊζάν Κιουρντί σελ. 33, § 1



| | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|-----|----|
| Πα | Νη | Ζω | Κε | Δι | Γα | Βου | Πα |
| 6 | 13 | 9 | 6 | 18 | 7 | 9 | 68 |
| π' | ν' | ξ | ζ | Δ | ρ | ε | π |
| q | q | q | q | q | q | q | q |

αόριστο

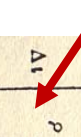
Χησάρ σελ. 36, § 1



| | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|-----|----|
| Πα | Νη | Ζω | Κε | Δι | Γα | Βου | Πα |
| 12 | 7 | 9 | 18 | 6 | 7 | 9 | 68 |
| π' | ν' | ξ | ζ | Δ | ρ | ε | π |
| q | q | q | q | q | q | q | q |

γραμμές 62

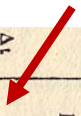
Μουχαγέρ σελ. 40, § 3



| | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|-----|----|
| Πα | Νη | Ζω | Κε | Δι | Γα | Βου | Πα |
| 12 | 13 | 3 | 18 | 6 | 12 | 4 | 68 |
| π' | ν' | ξ | ζ | Δ | ρ | ε | π |
| q | q | q | q | q | q | q | q |

γραμμές 62

Ζουμπουλέ σελ. 41, § 2



| | | | | | | | |
|------|------|------|------|------|------|------|-----|
| Πα | Νη | Ζω | Κε | Δι | Γα | Βου | Πα |
| 12 | 7 | 9 | 18 | 6 | 7 | 9 | 68 |
| π' q | ν' q | ζ' q | κ' q | δ' q | γ' q | β' q | π q |

γραμμές 62


Βετζτί σελ. 426, § 1

10.2.7.3. ↑τιζ-σεμπά

Για το τιζ-σεμπά, όπως και για όλα τα τίζια-νήμια δεν υπάρχουν αναφορές. Όθεν, τοποθετείται κατά 68 γραμμές ψηλότερα του σεμπά (130).

10.2.7.4. ↓χητζάζ

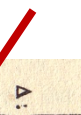
Στο χητζάζ γίνονται συνολικά επτά αναφορές, εκ των οποίων οι τρεις το τοποθετούν στις 62 γραμμές, δύο στις 64 και δύο στις 65 γραμμές.



| | | | | | | | |
|------|------|------|------|------|------|-----|-----|
| Νη | Ζω | Κε | Δι | Γα | Βου | Πα | Νη |
| 7 | 9 | 12 | 6 | 13 | 9 | 12 | 68 |
| ν' q | ζ' q | κ' q | δ' q | γ' q | β' q | π q | ν q |

γραμμές 62

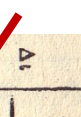
Νιγριζ σελ. 15, § 1



| | | | | | | | |
|------|------|------|------|------|------|------|--------|
| Πα | Νη | Ζω | Κε | Δι | Γα | Βου | Πα |
| 12 | 7 | 9 | 12 | 3 | 16 | 4 | 68 (α) |
| π' q | ν' q | ζ' q | κ' q | δ' q | γ' q | β' q | π q |

γραμμές 65

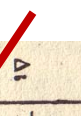
Μουσταάρ σελ. 20, § 1



| | | | | | | | |
|------|------|------|------|------|------|------|-----|
| Πα | Νη | Ζω | Κε | Δι | Γα | Βου | Πα |
| 12 | 7 | 9 | 12 | 4 | 12 | 12 | 68 |
| π' q | ν' q | ζ' q | κ' q | δ' q | γ' q | β' q | π q |

γραμμές 64


Νισαμπούρ σελ. 24, § 2



| | | | | | | | |
|------|------|------|------|------|------|------|-----|
| Πα | Νη | Ζω | Κε | Δι | Γα | Βου | Πα |
| 12 | 7 | 9 | 12 | 4 | 12 | 12 | 68 |
| π' q | ν' q | ζ' q | κ' q | δ' q | γ' q | β' q | π q |

γραμμές 64


Νισαβερέκ σελ. 24, § 3



| | | | | | | | |
|----|----|-----|----|----|----|----|----|
| Δι | Γα | Βου | Πα | Νη | Ζω | Κε | Δι |
| 3 | 18 | 7 | 12 | 4 | 18 | 6 | 68 |
| Δι | Γα | Βου | Πα | Νη | Ζω | Κε | Δι |

γραμμές 65


Αραμπάν σελ. 25, § 3



| | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|-----|----|----|
| Νη | Ζω | Κε | Δι | Γα | Βου | Πα | Νη |
| 7 | 9 | 12 | 6 | 13 | 9 | 12 | 68 |
| Νη | Ζω | Κε | Δι | Γα | Βου | Πα | Νη |

γραμμές 62

Χορασάν σελ. 31, § 2



| | | | | | | | |
|----|----|----|----|-----|----|----|----|
| Ζω | Κε | Δι | Γα | Βου | Πα | Νη | Ζω |
| 9 | 12 | 6 | 13 | 9 | 12 | 7 | 68 |
| Ζω | Κε | Δι | Γα | Βου | Πα | Νη | Ζω |

γραμμές 62

Ραχατουλλεβά σελ. 38, § 3

10.2.7.5. ↓τιζ-χητζάζ

Για το τιζ-χητζάζ, όπως και για όλα τα τίζια-νήμια δεν υπάρχουν αναφορές. Όθεν, τοποθετείται κατά 68 γραμμές ψηλότερα του χητζάζ (130).

Κατόπιν της αναλυτικής αυτής εξέτασης, θα παραθέσω έναν πίνακα στον οποίο περιλαμβάνονται όλα τα διαγράμματα του Στεφάνου, εξαπλωμένα στο δις διαπασών και στοιχημένα ούτως ώστε να γίνονται άμεσα απτές οι ομοιότητες και οι διαφορές τους.

Σε κάθε διάγραμμα έχει σκιαστεί με γκρι χρώμα το τμήμα εκείνο για το οποίο υπάρχει λεκτική αναφορά στους φθόγγους που το απαρτίζουν. Το υπόλοιπο ασκίαστο τμήμα είναι μεν μέρος του διαγράμματος αλλά οι φθόγγοι που το απαρτίζουν δεν αναφέρονται στην λεκτική περιγραφή του Στεφάνου. Με κίτρινη σκίαση έχουν συμπληρωθεί σε κάποια διαγράμματα τμήματα τα οποία ο Στέφανος δεν τα έχει σχεδιάσει στο διάγραμμά του, ωστόσο έχει κάνει λεκτική αναφορά στους φθόγγους τους. Με απλή κίτρινη σκίαση χωρίς να εντάσσονται σε διάγραμμα έχουν εντοπιστεί διαστήματα που χωρίζουν τον χαμηλότερο φθόγγο του διαγράμματος του Στεφάνου από την από κάτω βαθμίδα που δεν περιλαμβάνεται στο διάγραμμα. Με κόκκινο σημειώνονται δικές μου εκτιμήσεις για διαστήματα τα οποία δεν έχει ο Στέφανος καταδείξει στο διάγραμμα.

Πίνακας 47

ΣΥΝΟΠΤΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ ΤΩΝ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΤΟΥ ΣΤΕΦΑΝΟΥ

| | Δι | Κε | Ζω | Νη | Πα | Βου | Γα | Δι | Κε | Ζω | Νη | Πα | Βου | Γα | Δι | Κε |
|-------------------------|----|----|----|----|----|-----|----|----|----|----|----|----|-----|----|----|----|
| ΔΙΣ ΔΙΑΠΑΣΩΝ | 12 | 9 | 7 | 12 | 9 | 7 | 12 | 12 | 9 | 7 | 12 | 9 | 7 | 12 | 12 | |
| 1. Ραστ | | 12 | 4 | 12 | 9 | 7 | 12 | 12 | | | | | | | | |
| 2. Ραχαβί | 12 | 9 | 7 | 12 | 9 | 7 | 12 | 12 | 9 | | | | | | | |
| 3. Νιγρίζ | | | | 12 | 9 | 13 | 6 | 12 | 9 | 7 | | | | | | |
| 4. Πεντζουγκιάχ | | | | 12 | 12 | 12 | 4 | 12 | 9 | 7 | | | | | | |
| 5. Ναχαβέντ | | | | 12 | 4 | 12 | 12 | 6 | 15 | 7 | | | | | | |
| 6. Ζαβίλ | | | | 12 | 9 | 13 | 6 | 12 | 12 | 4 | | | | | | |
| 7. Ζαβίλ κιουρντί | | | | 12 | 4 | 12 | 12 | 12 | 12 | 4 | | | | | | |
| 6. Μαχούρ | | | | 12 | 12 | 4 | 12 | 12 | 13 | 3 | | | | | | |
| 9. Μπουμπερκέ | 12 | 12 | 4 | 12 | 9 | 7 | 12 | | | | | | | | | |
| 10. Έτερον Πεντζουγκιάχ | | 9 | 7 | 12 | 9 | 7 | 12 | 12 | | | | | | | | |
| 11. Ντουγκιάχ | | | 13 | 6 | 9 | 7 | 6 | 18 | 9 | | | | | | | |
| 12. Έτερον Ντουγκιάχ | 12 | 9 | 7 | 12 | 9 | 7 | 12 | | | | | | | | | |
| 13. Σεγκιάχ | | | 4 | 12 | 9 | 7 | 12 | 12 | 9 | | | | | | | |
| 14. Καρτζιγάρ | | | 17 | 4 | 7 | 12 | 6 | 15 | 13 | 6 | | | | | | |
| 15. Μαγιέ | | | 12 | 9 | 7 | 12 | 6 | 15 | 7 | | | | | | | |
| 16. Μουσταάρ | | | 17 | 4 | 16 | 3 | 12 | 9 | 7 | 12 | | | | | | |
| 17. Γκεβέστ | 12 | 12 | 4 | 16 | 5 | 7 | 6 | 18 | | | | | | | | |
| 18. Τζαργκιάχ | | | 12 | 9 | 7 | 12 | 12 | 3 | 13 | | | | | | | |
| 19. Σεμπά | | | 9 | 7 | 6 | 18 | 9 | 7 | 12 | | | | | | | |
| 20. Καρά Ντουγκιάχ | | | 13 | 6 | 9 | 3 | 16 | 12 | 9 | | | | | | | |
| 21. Ζεμζεμέ | | | 12 | 5 | 11 | 12 | 12 | 9 | 7 | | | | | | | |
| 22. Νεβά | | | 12 | 9 | 7 | 12 | 12 | 9 | 7 | | | | | | | |
| 23. Γιεγκιάχ | 12 | 9 | 7 | 12 | 9 | 7 | 12 | | | | | | | | | |
| 24. Πεντζουγκιάχ (νεβά) | | | 12 | 9 | 7 | 12 | 12 | 9 | 7 | | | | | | | |
| 25. Χουζί | | | 12 | 9 | 7 | 12 | 12 | 3 | 13 | | | | | | | |
| 26. Χουζάμ | | | 12 | 9 | 7 | 12 | 6 | 15 | 7 | | | | | | | |
| | Δι | Κε | Ζω | Νη | Πα | Βου | Γα | Δι | Κε | Ζω | Νη | Πα | Βου | Γα | Δι | Κε |

ΔΙΣ ΔΙΑΠΑΣΩΝ

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|------------------------|----|----|----|----|----|----|-----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| | 12 | 9 | 7 | 12 | 9 | 7 | 12 | 12 | 9 | 7 | 12 | 9 | 7 | 12 | 12 |
| 27. Νισαμπούρ | | | | | 12 | 12 | 4 | 12 | 9 | 7 | 12 | | | | |
| 28. Νισαβερέκ | | | | | 12 | 12 | 4 | 12 | 9 | 7 | 12 | | | | |
| 29. Ισφαχάν | | | | | 9 | 13 | 6 | 12 | 3 | 13 | 12 | | | | |
| 30. Νουχούφτ | 12 | 9 | 7 | 12 | 12 | 12 | 4 | 12 | 3 | | | | | | |
| 31. Αραμπάν | 6 | 18 | 4 | 12 | 7 | 18 | 3 | 6 | 15 | 3 | 16 | | | | |
| 32. Ναχαβέντ κεμπίρ | | | | 12 | 4 | 12 | 12 | 12 | 9 | 7 | | | | | |
| 33α. Χητζάζ | | | | 12 | 9 | 13 | 6 | 12 | 9 | 7 | | | | | |
| 33β. ΠΛΑΓΙΟΣ του Β΄ | | | | | 7 | 18 | 3 | 12 | 9 | 7 | 12 | | | | |
| 34 α. Ουζάλ (κειμένου) | | | | 12 | 9 | 13 | 9 ? | 12 | 9 | 7 | | | | | |
| 34 β. Ουζάλ (διόρθωση) | | | | 12 | 9 | 13 | 6 | 12 | 9 | 7 | | | | | |
| 35. Ζιργκιουλέ | | | | 9 | 13 | 6 | 9 | 13 | 6 | 12 | | | | | |
| 36. Χουμαγιούν | | | | 9 | 13 | 6 | 9 | 13 | 6 | 12 | 3 | | | | |
| 37. Σεχνάζ | | | | | 9 | 13 | 6 | 12 | 9 | 13 | 6 | | | | |
| 38. Σεχνάζ μπουσελίκ | | | | | 12 | 4 | 12 | 12 | 9 | 13 | 6 | | | | |
| 39. Σουρί | | | | | 9 | 13 | 12 | 6 | 12 | 4 | 12 | | | | |
| 40. Χουσεϊνί | | | | | 9 | 7 | 12 | 12 | 9 | 7 | 12 | | | | |
| 41. Χουσεϊνί ασιράν | | | | 9 | 7 | 12 | 9 | 7 | 12 | 12 | 9 | 7 | 12 | | |
| 42. Κιοτζέκ | | | | | 9 | 7 | 12 | 12 | 9 | 7 | 12 | | | | |
| 43. Σελμέκ | | | | | 9 | 7 | 12 | 12 | 9 | 7 | 12 | | | | |
| 44. Χουσεϊνί κιουρντί | | | | 12 | 4 | 12 | 12 | 12 | 9 | 7 | | | | | |
| 45. Χορασάν | | | | 12 | 9 | 13 | 6 | 12 | 9 | 7 | 12 | | | | |
| 46. Ατζέμ | | | | | 9 | 7 | 12 | 12 | 3 | 13 | 12 | | | | |
| 47. Κιουρντί | | | | | 4 | 12 | 12 | 12 | 9 | 7 | 12 | | | | |
| 48. Ατζέμ κιουρντί | | | | | 4 | 12 | 12 | 12 | 3 | 13 | 12 | | | | |
| 49. Νεβρούζ ατζέμ | | | | | 9 | 7 | 18 | 6 | 3 | 13 | 12 | | | | |
| 50. Πειζάν κιουρντί | | | | | 4 | 12 | 6 | 18 | 9 | 7 | 12 | | | | |
| 51. Ατζέμ ασιράν | 12 | 3 | 13 | 12 | 9 | 7 | 12 | 12 | 3 | 13 | 12 | | | | |
| 52. Μπεατί | | | | | 9 | 7 | 12 | 6 | 6 | 3 | 13 | 12 | | | |

| | Δι | Κε | Ζω | Νη | Πα | Βου | Γα | Δι | Κε | Ζω | Νη | Πα | Βου | Γα | Δι | Κε |
|-------------------------|----|----|----|----|----|-----|----|----|----|----|----|----|-----|----|----|----|
| ΔΙΣ ΔΙΑΠΑΣΩΝ | 12 | 9 | 7 | 12 | 9 | 7 | 12 | 12 | 9 | 7 | 12 | 9 | 7 | 12 | 12 | |
| 53. Ουσάκ | | | 4 | 12 | 9 | 7 | 12 | 12 | 3 | 13 | | | | | | |
| 54. Μπουσελίκ | | | | | 12 | 4 | 12 | 12 | 9 | 7 | 12 | | | | | |
| 55. Μπουσελίκ ασιράν | | 9 | 7 | 12 | 12 | 4 | 12 | 12 | | | | | | | | |
| 56. Σαζικιάρ | | | | | 12 | 4 | 12 | 12 | 3 | 13 | 12 | | | | | |
| 57. Μπουζρούκ | 12 | 9 | 7 | 12 | 12 | 4 | 12 | 12 | | | | | | | | |
| 58. Χησάρ | | | | | 9 | 7 | 18 | 6 | 9 | 13 | 6 | | | | | |
| 59. Χησάρ μπουσελίκ | | | | | 12 | 4 | 18 | 6 | 9 | 7 | 12 | | | | | |
| 60. Γκερδανιέ μπουσελίκ | | | | 12 | 12 | 4 | 12 | 12 | 9 | 7 | | | | | | |
| 61. Αράκ | | | 7 | 12 | 9 | 7 | 12 | 12 | 9 | | | | | | | |
| 62. Σουλτανί αράκ | | | 7 | 12 | 9 | 7 | 12 | 12 | 9 | | | | | | | |
| 63. Μουχαλίφ αράκ | | | 7 | 16 | 5 | 7 | 12 | 12 | 9 | | | | | | | |
| 64. Ζιλκές χαβεράν | | | 7 | 12 | 9 | 7 | 12 | 12 | 3 | | | | | | | |
| 65. Ζιλκές | | | 7 | 12 | 9 | 7 | 12 | 12 | 9 | | | | | | | |
| 66. Ραχατουλλεβά | | | 7 | 12 | 9 | 13 | 6 | 12 | 9 | | | | | | | |
| 67. Μπεστενιγκιάρ | | | 7 | 12 | 9 | 13 | 6 | 12 | 3 | 13 | | | | | | |
| 68. Εβίτζ | | | 7 | 12 | 9 | 7 | 12 | 12 | 9 | 7 | 12 | | | | | |
| 69. Μπαμπά ταχήρ | | | 12 | 9 | 7 | 12 | 12 | 9 | 7 | 12 | | | | | | |
| 70. Αρεζμπάρ | | | | | 9 | 7 | 18 | 6 | 3 | 13 | 12 | | | | | |
| 71. Γκερδανιέ | | | | 12 | 9 | 7 | 12 | 12 | 3 | 13 | | | | | | |
| 72. Μουχαγέρ | | | | | 9 | 7 | 6 | 18 | 9 | 7 | 12 | 9 | 7 | | | |
| 73. Μουχαγέρ μπουσελίκ | | | | | 12 | 4 | 12 | 12 | 3 | 13 | 12 | 9 | 7 | | | |
| 74. Ζουμπουλέ | | | | | 4 | 12 | 6 | 18 | 3 | 13 | 12 | 4 | | | | |
| 75. Βετζτί | | | | | 9 | 7 | 6 | 18 | 9 | 7 | 12 | | | | | |
| 76. Ζιρευκέν | | | | | 12 | 4 | 12 | 12 | 3 | 13 | 12 | 9 | 7 | | | |

10.3. Ειδική εξέταση προβλημάτων κατά τον προσδιορισμό της θέσης των περδédων στην EPMHNEIA.

Όπως έχω ήδη πει, τα ύψη των μακάμ-φθόγγων και των μεταξύ αυτών νημίων όπως παρουσιάζονται στα διαγράμματα, άλλα εξ αυτών έχουν μία και μόνον τιμή σε γραμμές, ενώ άλλα έχουν ποικίλες τιμές. Αυτά που εμφανίζονται με πλέον της μιας τιμές, παρατηρούμε ότι στατιστικά

κλίνουν προς κάποια επικρατέστερη. Θα μπορούσα να επικαλεστώ αυτό και μόνον και να οριστικοποιήσω την τιμή τους στον επικρατέστερο στατιστικά αριθμό γραμμών, αιτιολογώντας τις άλλες τιμές που "μειοψηφούν", ως αβλεψίες ή προχειρότητες κατά τον σχεδιασμό των διαγραμμάτων. Ωστόσο, με μία προσεκτικότερη ματιά μπορούμε να διακρίνουμε ότι το βασικό αίτιο της ποικιλίας των τιμών σε κάποια νήμια εδράζεται στο μαθηματικό έλλειμμα που εκκινεί από την περί διαστημάτων και γενών θεωρητική ματιά του Χρυσάνθου και το οποίο εν συνεχεία, μη επιλυθέν από τους συνεχιστές του θεωρητικούς, εξακολουθεί να παράγει υπολογιστικές ασυνέπειες και εμμονές.

Πριν προχωρήσουμε στην ειδικότερη εξέταση των προβλημάτων θα παραθέσω ένα συνοπτικό πίνακα των υψών όπως προκύπτει από την αναλυτική μελέτη που προηγήθηκε.

Πίνακας 48

| φθόγγος | τιμή | φθόγγος | τιμή | φθόγγος | τιμή |
|---------------|-------------------|-------------------|---------------|------------|-------------------|
| γιεγκιάχ | 0 | | | | |
| ↓πες χησάρ | 6 | ↑πες μπεγιατί | 6 | | |
| ασηράν | 12 | | | | |
| ↓πες ατζέμ | 15 | ↑πες ατζέμ ασηράν | 15 | | |
| αράκ | 21 | | | | |
| ↓γκεβέστ | 24 | ↑ραχαβί | αόριστο | | |
| ραστ | 28 | | | | |
| ↓χουμαγιούν | 34 | ↑ζιργκιουλέ | 34 | | |
| διουγκιάχ | 40 | | | | |
| → ↓ναχαβέντ * | 44, 45 | ↑ζεμζεμέ * | 44 | κιουρντί * | 44 |
| σεγκιάχ | 49 | | | | |
| ↓μπουσελίκ | 52 | ↑καρά ντουγκιάχ | 52 | | |
| τζαργκιάχ | 56 | | | | |
| → ↓χητζάζ * | 62, 64, 65 | ↑σεμπά * | 62, 65 | ουζάλ * | 62, 64, 65 |
| νεβά | 68 | | | | |
| ↓χησάρ | 74 | ↑μπεγιατί | 74 | | |
| χουσεϊνί | 80 | | | | |
| ↓χουζάμ | 83 | ↑ατζέμ | 83 | | |
| εβίτζ | 89 | | | | |
| → ↓ζαβίλ * | 92, 93 | ↑μαχούρ * | 93 | | |
| γκερδανιέ | 96 | | | | |
| ↓σεχνάζ | 102 | ↑ζιρευκέν | 102 | | |
| μουχαγέρ | 108 | | | | |
| ↓ζουμπουλέ | 112 | | | | |

Στον πίνακα αυτόν τα αδιαμφισβήτητα ύψη είναι με όρθια γράμματα, ενώ αυτά τα οποία έχουν ποικίλες τιμές, τα προβληματικά, επισημαίνονται με βέλος, πλάγια bold και αστερίσκο. Τα βέλη υποδεικνύουν αν το ύψος θεωρείται εν αναβάσει ή εν καταβάσει. Οι φθόγγοι-μακάμια είναι σκιασμένοι με γκρι.

Αυτό που εξ αρχής μπορούμε να διαπιστώσουμε είναι ότι τα διαστήματα που σχηματίζονται μεταξύ των κυρίων μακαμιών-φθόγγων είναι τα διαστήματα που ορίζει ο Χρυσάνθος για το διατονικό δις διαπασών και είναι τονιαία, μείζονος, ελάσσονος, ελαχίστου.

Πίνακας 49

| | | | |
|---------------------------------------|-----|---------------|------|
| φθόγγος | χ.γ | φθόγγος | χ.γ. |
| γιεγκιάχ | 0 | νεβά | 68 |
| μείζων (12 χ.γ.) λόγος 8/9 | | | |
| ασηράν | 12 | χουσεϊνί | 80 |
| ελάσσων (9 χ.γ.) λόγος 11/12 | | | |
| αράκ | 21 | εβίτζ | 89 |
| ελάχιστος (7 χ.γ.) λόγος 81/88 | | | |
| ραστ | 28 | γκερδανιέ | 96 |
| μείζων (12 χ.γ.) λόγος 8/9 | | | |
| διουγκιάχ | 40 | μουχαγέρ | 108 |
| ελάσσων (9 χ.γ.) λόγος 11/12 | | | |
| σεγκιάχ | 49 | τιζ σεγκιάχ | 117 |
| ελάχιστος (7 χ.γ.) λόγος 81/88 | | | |
| τζαργκιάχ | 56 | τιζ τζαργκιάχ | 124 |
| μείζων (12 χ.γ.) λόγος 8/9 | | | |
| νεβά | 68 | τιζ νεβά | 136 |
| μείζων (12 χ.γ.) λόγος 8/9 | | | |
| χουσεϊνί | 80 | τιζ χουσεϊνί | 148 |

χ.γ. = χρυσάνθειες γραμμές

Επίσης, αν λάβουμε υπ' όψιν μας τα αδιαμφισβήτητα νήμια, όπου όλες οι εκ των διαγραμμάτων τιμές τους δεν παρουσιάζουν παρέκκλιση, αλλά και τις τιμές εκείνες των διαμφισβητούμενων που «πλειοψηφούν», μπορούμε να παρατηρήσουμε τα εξής:

Στα διαγράμματα, τα νήμια που βρίσκονται μεταξύ κυρίων φθόγγων οι οποίοι απέχουν κατά μείζονα τόνο, ισαπέχουν από τους φθόγγους αυτούς σε χρυσάνθειες γραμμές. Τα ισοϋψή πες μπεγιατί και πες χησάρ απέχουν κατά 6 γραμμές από το υποκάτω τους γιεγκιάχ και από το υπεράνω τους ασηράν. Το αυτό ισχύει και για τα ισοϋψή νήμια χουμαγιούν και ζιργκιουλέ μεταξύ των ραστ και διουγκιάχ, τα ισοϋψή σεμπά και χητζάζ (εναλλακτικά και ουζάλ) τα μεταξύ τζαργκιάχ και νεβά, τα ισοϋψή μπεγιατί και χησάρ τα μεταξύ νεβά και χουσεϊνί, τα ισοϋψή σεχνάζ και

ζιρευκέν (οκτάβες των χουμαγιούν και ζιργκιουλέ) τα μεταξύ των γκερδανιέ και μουχαγέρ.

Μεταξύ των κυρίων φθόγγων που απέχουν κατά ελάχιστο τόνο, τα ισοϋψηή νήμια απέχουν από τον υποκάτω τους κατά 3 γραμμές και από τον υπεράνω τους κατά 4. Τα ισοϋψηή γκεβέστ και ραχαβή απέχουν κατά 3 γραμμές από το αράκ και κατά 4 από το ραστ. Το ίδιο ισχύει και για τα ισοϋψηή μπουσελίκ και καρά ντουγκιάχ τα μεταξύ σεγκιάχ και τζαργκιιάχ, όπως και για τα ισοϋψηή ζαβίλ και μαχούρ τα μεταξύ εβίτζ και γκερδανιέ.

Ως εδώ είμαστε αντίκρυ σε μία τάση, τρόπον τινά, ομοιογένειας. Η τάση αυτή διαταράσσεται από αυτό που παρατηρείται στον διαμοιρασμό της απόστασης μεταξύ των κυρίων φθόγγων που απέχουν κατά ελάχιστο τόνο. Τα ισοϋψηή ατζέμ και χουζάμ καθώς και οι κάτω οκτάβες τους απέχουν από τον υποκάτω τους κύριο κατά 3 γραμμές και από τον υπεράνω τους κατά 6, ενώ τα ισοϋψηή ζιρευκέν και νεχαβέντ καθώς και οι πάνω οκτάβες τους σουμπουλέ και τιζ νεχαβέντ απέχουν κατά 4 γραμμές από τον υποκάτω τους και κατά 5 από τον υπεράνω τους.

Ας δούμε αρχικώς τα βασικά ζητήματα που ανακύπτουν από την διαφορετική εκτίμηση για ορισμένα νήμια μέσα στα διαγράμματα, αναλυτικά.

10.3.1. Το νεχαβέντ

Το νεχαβέντ, ενώ σε όλες τις περιπτώσεις εμφανίζεται να είναι ισοϋψές του ζεμζεμέ και του καταχρηστικώς ονομαζόμενου κιουρντί, και να απέχει κατά 44 γραμμές από το γιεγκιάχ, σε τρεις περιπτώσεις εμφανίζεται να απέχει από το γιεγκιάχ κατά 45.

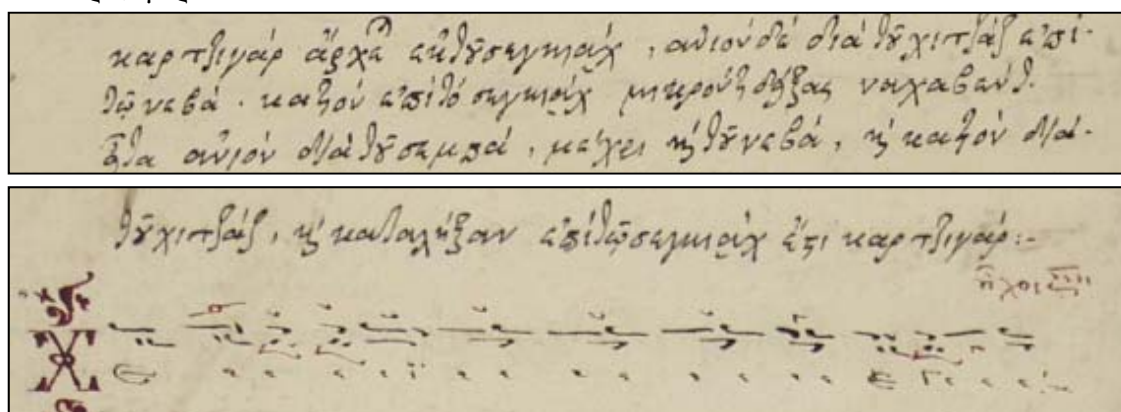
Τα κιουρντί και ζεμζεμέ, όπου εμφανίζονται, είναι συστηματικά εντεταγμένα στη δομή της κλίμακας. Το κιουρντί και στις δύο περιπτώσεις επέχει θέση βου^ρ και θεωρείται II βαθμίδα κλιμάκων με βάση το διουγκιάχ, απέχοντας από αυτό κατά 4. Το ζεμζεμέ εμφανιζόμενο επίσης δύο φορές, στην μια επέχει θέση βου^ρ, ενώ στην άλλη πα^σ, και στις δύο όμως περιπτώσεις απέχει από το γιεγκιάχ κατά 44.

Το νεχαβέντ όπου εμφανίζεται να απέχει κατά 44 από το γιεγκιάχ, και να είναι ομοϋψές των κιουρντί και ζεμζεμέ, είναι εντεταγμένο συστηματικά

στην δομή της κλίμακας και επέχει θέση βουρ⁹ ως υπεράνω βαθμίδα του πα. Σε δύο περιπτώσεις από τις τρεις εκείνες όπου «παραστρατεί» απέχοντας κατά 45 γραμμές από το γιεγκιάχ, ο ρόλος που του έχει αποδοθεί από τον Στέφανο είναι ελκτικός, και όχι συστηματικός: επέχει θέση επεισοδιακής όξυνσης του πα (διουγκιάχ), το οποίο πα είναι εντεταγμένο συστηματικά στην κλίμακα. Ας εξετάσουμε αυτές τις περιπτώσεις χωριστά, κατ' αντιπαράσταση με το κείμενο του Κυρίλλου:

10.3.1.1. Το νεχαβέντ στο Κατζιγάρ και το Μουσταάρ.

(α) Κατζιγάρ



απόσπασμα από τον Κύριλλο, χ.φ. 96α και 96β

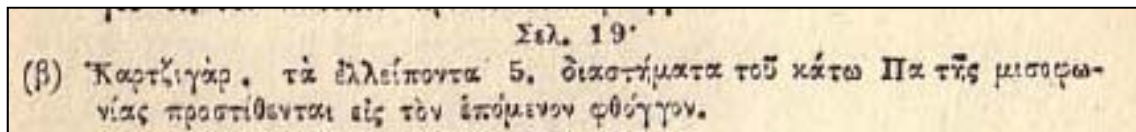
Καρτζιγάρ, αρχεται εκ του σεγκιάχ και αναβαΐνον διά του μπεΐατι είς τὸ μουχαΐερ, κατέρχεται διά του σεχνάζ μέχρι του σεγκιάχ, πατῶν δὲ ὀλίγον τὸ ναχαβέντ, αναβαΐνει μέχρι του νεβά, καὶ καταβαΐνον τελευτᾷ είς τὸ σεγκιάχ, καὶ τοῦτο εἰς τὸ καρτζιγάρ.

| | | | | | | | |
|----|-----|----|----|----|----|----|----|
| Πα | Βου | Γα | Δι | Κε | Ζω | Νη | Πα |
| 68 | 4 | 7 | 12 | 6 | 15 | 13 | 6 |
| π | β | γ | δ | ε | ς | ζ | η |

απόσπασμα από την ΕΡΜΗΝΕΙΑ του Στεφάνου, σελ. 19

Παρατηρούμε κατ' αρχάς ότι η πορεία του μέλους που περιγράφει ο Στέφανος είναι εμπλουτισμένη σε σχέση με αυτήν της περιγραφής και του μουσικού κειμένου του Κυρίλλου, αλλά αυτό το θέμα θα το διαπραγματευτούμε ειδικότερα σε επόμενο κεφάλαιο. Ο Κύριλλος στο χειρόγραφο, έχοντας λεκτικά αναφερθεί στην χρήση του νεχαβέντ ως υποκάτω βαθμίδας του σεγκιάχ, δεν χρησιμοποιεί κάποια φθορά για να το

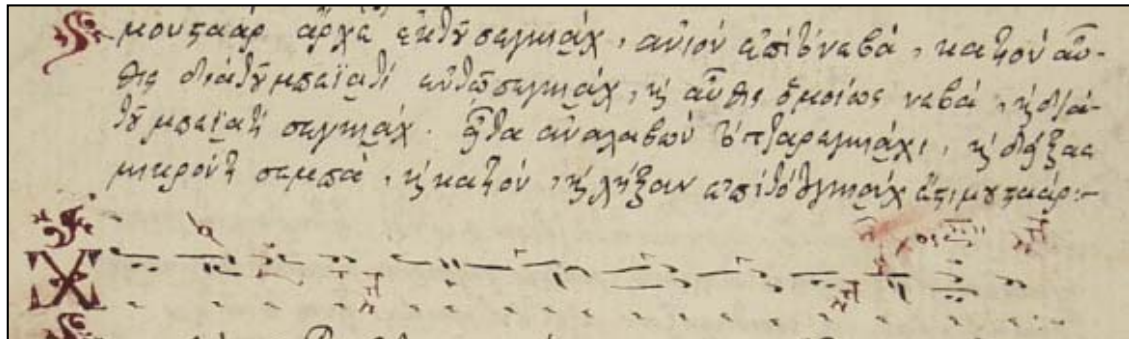
μαρτυρήσει, αρκούμενος μόνον στην εναρκτήρια φθορά που δείχνει την συστηματική όξυνση της υποκάτω του νεβά βαθμίδας και η οποία αν δεν είχε προηγηθεί η λεκτική περιγραφή που εμπλέκει το νεχαβέντ στο μέλος, τότε ως υποκάτω του σεγκιάχ βαθμίδα θα όφειλε να είναι το διουγκιάχ. Κατά τον ίδιο τρόπο ο Στέφανος στο διάγραμμά του, έχοντας διατηρήσει το πα (διουγκιάχ) στην βάση της κλίμακας, με μία επιπλέον γραμμή και με το σύμβολο της διέσεως καταδεικνύει την όξυνσή του. Και για να διασαφηνίσει κι άλλο τα πράγματα, παραπέμπει δια του γράμματος (β), στη βάση του διαγράμματός του, στην εξής υποσημείωση (Ερμηνεία σελ. 61):



απόσπασμα από την ΕΡΜΗΝΕΙΑ του Στεφάνου, σελ. 61

Ως «επόμενος φθόγγος» στον οποίο θα προστεθούν «τα ελλείποντα 5 της μισοφωνίας» είναι ο κάτω νη, το ραστ, ο οποίος έτσι θα απέχει κατά 17 από το πασ (νεχαβέντ).

(β) Μουσταάρ



απόσπασμα από τον Κύριλλο, χ.φ. 96β

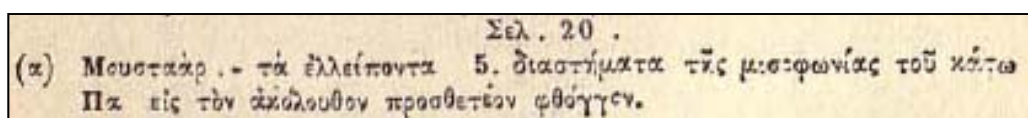
Μουσταάρ, ἀρχόμενον ἐκ τοῦ σεγκιάχ καὶ ἀναβαῖνον εἰς τὸ νεβά, κατέρχεται πάλιν διὰ τοῦ χητζάζ εἰς τὸ σεγκιάχ, καὶ πάλιν ὡσαύτως. Ἐπειτα κροῦον τὸ τζαρεγκιάχ καὶ δεικνύον μικρόν τι σεμπά, κατέρχεται καὶ λήγει διὰ τοῦ νεχαβέντ εἰς τὸ σεγκιάχ.

| | | | | | | | |
|----|-----|----|----|----|----|----|----|
| Πα | Εου | Γα | Δι | Κε | Ζω | Νη | Πα |
| 12 | 4 | 16 | 3 | 12 | 9 | 7 | 12 |
| 9 | 4 | 6 | 3 | 9 | 9 | 9 | 9 |

(α)

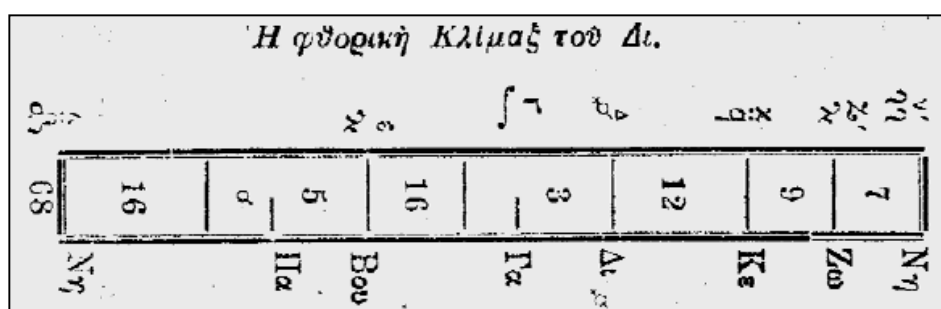
απόσπασμα από την ΕΡΜΗΝΕΙΑ του Στεφάνου, σελ. 20

Εδώ παρατηρούμε ότι Κύριλλος αλλά και ο Στέφανος δεν αναφέρονται λεκτικά στο νεχαβέντ. Την συμμετοχή του νεχαβέντ στο μέλος, στον μεν Κύριλλο θα την υποθέσουμε λόγω της φρασεολογίας δια της χρήσης της φθοράς ϝ και λόγω των καταλήξεων στο σεγκιάχ ως έλξη προς το σεγκιάχ, όπως αντίστοιχα συμβαίνει στο Καρτζιγάρ. Ο Στέφανος, πάλι, με τον ίδιο τρόπο που καταδεικνύει το νεχαβέντ στο διάγραμμα του Καρτζιγάρ, το καταδεικνύει και εδώ, παραπέμποντας μάλιστα σε πανομοιότυπη υποσημείωση:



απόσπασμα από την ΕΡΜΗΝΕΙΑ του Στεφάνου, σελ. 61

Τα διαγράμματα του Στεφάνου, μοιάζει σαν να θέλουν να παραπέμψουν έμμεσα στην χρυσάνθεια φθορά ϝ που από τους μεταγενέστερους και μουστα[χ]άρ ονομαζόταν. Από όσα έχουμε εξετάσει σχετικά (ΔΔ σελ. 46 και 76 και εξής) γνωρίζουμε ότι ο ίδιος ο Στέφανος ορίζει την έλξη του πα (διουγκιάχ) προς το βου (σεγκιάχ) ως όξυνση 4 γραμμών, που φέρνουν το πας, (το οποίο στην εξωτερική μουσική θα ονομαστεί νεχαβέντ), σε απόσταση 5 γραμμών από το σεγκιάχ. Η ασυνέπεια είναι φανερή. Μας δίνει μάλιστα το δικαίωμα να θεωρήσουμε ότι η ορθή θέση του νεχαβέντ, απέχει κατά 5 γραμμές από το σεγκιάχ, όπως δείχνει και το διάγραμμα της Κρηπίδος του ίδιου του Στεφάνου για το Μουσταάρ:



διάγραμμα από την ΚΡΗΠΙΔΑ του Στεφάνου, σελ. 88

10.3.1.2. Το νεχαβέντ στο Ζεμζεμέ

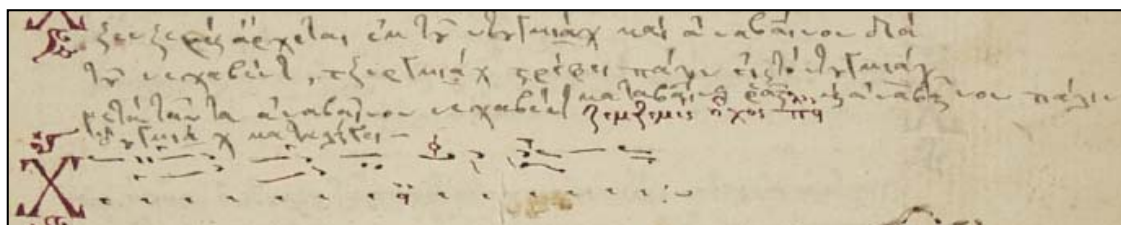
Το νεχαβέντ στο Ζεμζεμέ εντάσσεται συστηματικά στην δομή της κλίμακας του, ως βαθμίδα υποκάτω του τζαργκιάχ. Στο διάγραμμα του Στεφάνου εντοπίζεται με μία μικρή γραμμή και με το σύμβολο της ύφεσης ως βουρ.

Ζεμζεμέ, άρχεται εκ του ντουγκιάχ και αναβαΐνον διά του ναχαβέντ, τζαργκιάχ, στρέφει πάλιν εις τὸ ντουγκιάχ, μετὰ ταῦτα ἀναβαΐνον ναχαβέντ, καταβαΐνει εις τὸ ράς, καὶ ἀναβαΐνον πάλιν ντουγκιάχ καταλήγει.

| Νη | Πα | Βου | Γα | Δι | Κε | Ζω | Νη |
|----|----|-----|----|----|----|----|----|
| 68 | 12 | 5 | 11 | 12 | 12 | 9 | 7 |
| ν | π | ρ | ζ | δ | κ | ξ | ν |

απόσπασμα από την ΕΡΜΗΝΕΙΑ του Στεφάνου, σελ. 22

Στο χειρόγραφο του Κυρίλλου, το νεχαβέντ αναφέρεται και λεκτικά, μαρτυρείται όμως και με την φθορά φ.



απόσπασμα από τον Κύριλλο, χ.φ. 96α

Οι λεκτικές περιγραφές του Κυρίλλου και του Στεφάνου συμπίπτουν. Ήδη έχουμε δείξει ότι η φθορά φ στην εποχή του Κυρίλλου τοποθετεί το νεχαβέντ σε απόσταση μείζονος τόνου από το Τζαργκιάχ (γα). Το γιατί ο Στέφανος προτιμά μεταξύ νεχαβέντ και τζαργκιάχ, αντί του μείζονος τονιαίου διαστήματος των 12 γραμμών, το διάστημα των 11 γραμμών, ως μόνη εξήγηση μπορεί να έχει ότι επιθυμεί να αναφερθεί σε χρήση δια παραχορδής εναρμονίου τετραχόρδου 12-5-11 με βάση το νη (ραστ), το οποίο μετέρχεται ως οξύ του τετράχορδου ο εναρμόνιος Γ' ήχος σύμφωνα με τις αναθεωρήσεις των Κρηπίδων, (βλ. ΔΔ σελ. 71 και εξής).

Ἡ τοῦ Τρίτου ἤχου ἑναρμόνιος Κλίμαξ.

| | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|-----|----|----|
| Νη | Ζω | Κε | Δι | Γε | Βου | Πι | Νη |
| 11 | 5 | 12 | 12 | 3 | 13 | 12 | 08 |

διάγραμμα από την ΚΡΗΠΙΔΑ του Στεφάνου, σελ. 60

Έχω όμως δείξει ότι είτε το 5 εκφράζει φωνητική μη συστηματική μελωδική γραμμή, είτε υπονοεί με αποτυχημένο τρόπο το λείμμα, καθιστώντας υποχρεωτική την ελάττωση του μείζονος τόνου κατά μία γραμμή, ώστε να «βγει» η αριθμητική πράξη, εφαρμοζόμενη σε ένα, όπως έχει αποδειχθεί, ασυνεπές σύστημα απόδοσης με ακεραίους των διαστηματικών λόγων.

Εξ αιτίας αυτών θεωρώ ότι το νεχαβέντ βρίσκεται οριστικά σε απόσταση μείζονος τόνου από το τζαργκιάχ και η θέση του είναι σε απόσταση 44 γραμμών από το γιεγκιάχ, οριστικά ισοϋψές με τα ζεμζεμέ και κιουρντί.

10.3.2. Το ζαβίλ και το μαχούρ.

Δεδομένου ότι το ζαβίλ είναι επταφωνία (8^α) του γκεβέστ και λαμβανομένου υπ' όψιν ότι το γκεβέστ αδιαμφισβήτητα τοποθετείται στις 24 γραμμές, (βλ. ΔΔ 10.2.3.3.) θα πρέπει να προκρίνουμε την τιμή των 92 γραμμών ως ύψος του ζαβίλ, έναντι της τιμής 93. Η τιμή των 93 γραμμών που προκύπτει μέσα από το διάγραμμα της κλίμακας του Μαχούρ, οφείλεται στην θεώρηση του οξέως τετραχόρδου της ως τετραχόρδου εναρμονίου γένους του τύπου 12-13-3.

Μαχούρ. ὃν ὁμοίως ἐκ τοῦ ῥᾶς, ἀρχεται ἀπὸ τοῦ χουσεϊνί, ἀναβαῖνον δὲ εἰς τὸ μαχούρ διὰ τοῦ γκερδανιέ περδεσί, καὶ ἐπιστρέφον διὰ τοῦ ζαβίλ, χουσεϊνί, νεβᾶ, τζαρεγκιάχ, μπουσελίχ, ντουγκιάχ, κατὰλήγει εἰς τὸ ῥᾶς, καὶ τοῦτο ἐστὶ τὸ μαχούρ.

| | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|-----|----|----|
| Νη | Ζω | Κε | Δι | Γε | Βου | Πι | Νη |
| 3 | 13 | 12 | 12 | 4 | 12 | 12 | 68 |

απόσπασμα από την ΕΡΜΗΝΕΙΑ του Στεφάνου, σελ. 17

Όμως το κατά μία οκτάβα χαμηλότερο αυτού του τετραχόρδου, το οποίο απαντούμε στις κλίμακες των Μπουμπερκέ και Γκεβέστ, έχει την δομή 12-12-4 (σκληρό διάτονο από δύο Μείζονες και Λείμμα: $8/9 \times 8/9 \times 243/256$). Κατ' αυτή τη λογική, εφόσον ο φθόγγος ραστ ως κορυφή τετραχόρδου σκληρού διατόνου απέχει από το υποκάτω του γκεβέστ κατά 4 γραμμές, ομοίως οφείλει και το ζαβίλ κατά 4 γραμμές να απέχει από την αντίστοιχη κορυφή γκερδανιέ. Και γενικώς παρατηρούμε ότι το γκεβέστ τοποθετείται κατά 4 γραμμές κάτω από το ραστ. Η χρήση λοιπόν οξέος 4χόρδου του εναρμονίου γένους (12-13-3) στην κλίμακα του Μαχούρ είναι ασύμβατη με μια συνολική συνέπεια που απαιτείται να έχει ένα σύστημα το οποίο στηρίζεται κατά βάση στην έννοια της 8ας. Για τους ίδιους λόγους, θα πρέπει και το μαχούρ να θεωρηθεί ως ύψος 92 και όχι 93 γραμμών.

Στην περίπτωση που θεωρήσουμε ότι ζαβίλ και μαχούρ είναι ανισοϋψή, διαφέροντας κατά μία γραμμή, τότε θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι και τα γκεβέστ και ραχαβή είναι ανισοϋψή κατά τον ίδιο τρόπο και να τοποθετήσουμε το ραχαβή στις 25 γραμμές. Μάλιστα, κάτι τέτοιο θα μπορούσε να ευσταθήσει δια της λογικής ότι τα ραχαβή και μαχούρ όντας ανοδικά νήμια, με προσαγωγική τρόπον τινά λειτουργία, βρίσκονται εγγύτερα προς τις κορυφές των τετραχόρδων τους. Ενώ τα γκεβέστ και ζαβίλ, ως καθοδικά, χρησιμοποιούμενα σε κατιούσες πορείες του μέλους είναι κατά μία γραμμή χαμηλότερα. Αν όμως ίσχυε κάτι τέτοιο θα έπρεπε να το απαντούμε αντίστοιχα και στα υποκάτω του τζαργκιάχ νήμια, μπουσελίκ και καρά ντουγκιάχ, τα οποία επίσης εντάσσονται ως III βαθμίδες σε αντίστοιχης δομής τετράχορδο.

Γενικώς, είχα δείξει στο Κεφ. 6, (ΔΔ 6.2.4.), ότι τα τετράχορδα 12-12-4 και 12-13-3 είναι ισοδύναμα τετράχορδα, το πρώτο μάλιστα συστηματικό, ενώ το δεύτερο αναδύει άρωμα φωνητικής πράξης, όπου η III βαθμίδα του τετραχόρδου κατά λείμμα απέχουσα από την κορυφή, κατά τις καταλήξεις γλιστρά προς αυτήν. Αυτό κατά την γνώμη μου, παρασύρει τον Στέφανο, και λόγω των ατελών καταλήξεων που γίνονται στην κορυφή της κλίμακας, προτιμά να είναι συνεπής προς την φωνητική, παρά προς την οργανική πράξη, κατά την απεικόνιση της κλίμακας. Θεωρώ λοιπόν ότι η οργανική πράξη απαιτεί το ζαβίλ και το μαχούρ να είναι αφενός ισοϋψή, όπως συμβαίνει και με όλα τα ζευγάρια «ανοδικών» και «καθοδικών»

νημίων, αφετέρου απέχουν από το γκερδανιέ κατά 4 γραμμές, οι οποίες αποδίδουν το λείμμα 243/256.

10.3.3. Το ατζέμ και το ατζέμ ασηράν.

Η τοποθέτηση του ατζέμ κατά 3 γραμμές πάνω από το χουσεϊνί, καθώς αντίστοιχα η κάτω 8^α του, το ατζέμ ασηράν (και το ισοϋψές του πες ατζέμ), απέχουν 3 γραμμές από το ασηράν, δεν θα πρέπει να θεωρηθεί τίποτε άλλο παρά μία θεωρητική εμμονή, δεδομένου ότι διαταράσσει παντελώς τις όποιες σχέσεις τέλειας 4^{ης} και 5^{ης} που οφείλουν να δημιουργούνται μεταξύ αυτών με το τζαργκιάχ και το νεχαβέντ καθώς και τα τίζια τους. Η θεωρητική αυτή εμμονή ξεκινάει από τα διαγράμματα του Χρυσάνθου και των επιγόνων του, σχετικά με την διπλή θέση του Ζω ύφεση, καθώς και την δομή των εναρμονίων τετραχόρδων 12-13-3 και 3-13-12. Βλέπουμε ότι ο Στέφανος θέλει να επιμείνει σε αυτού του τύπου τις δομές επιλεκτικά. Τις θέλει να ισχύουν για το ατζέμ ως II βαθμίδα εναρμονίου τετραχόρδου με βάση το χουσεϊνί, αλλά όχι για το νεχαβέντ (ζεμζεμέ ή κιουρδί) σε αντίστοιχα τετράχορδα από το διουγκιάχ, όπου προκρίνει την δομή 4-12-12. Βεβαίως εδώ δεν έχει την πολυτέλεια της ελευθερίας που χαρίζει η φωνητική μουσική: ένα εναρμόνιο τετράχορδο του τύπου 12-13-3 με κορυφή το ατζέμ θα έχει βεβαίως βάση το τζαργκιάχ, αλλά δεν υπάρχει περδές να παίξει την III βαθμίδα του που θα βρίσκεται μια γραμμή πάνω από το χουσεϊνί. Από την άλλη, όταν το χουσεϊνί γίνει βάση για τετράχορδο του τύπου 3-13-12, το ατζέμ ως II βαθμίδα δεν απέχει κατά τέλεια 4^η από το τζαργκιάχ διότι η τέλεια 4^η θα υπολείπεται κατά 1 γραμμή. Ως εκ τούτου θεωρώ ότι το ατζέμ (και το ισοϋψές του χουζάμ) απέχει κατά λείμμα από το χουσεϊνί, όπως και τα πες ατζέμ και ατζέμ ασηράν από το ασηράν.

10.3.4. Το σεμπά, το χιτζάζ, το καταχρηστικό ουζάλ και η ισομερής διαίρεση των κατά μείζονα τόνο απεχόντων κυρίων φθόγγων.

Το ουζάλ παρότι δεν συγκαταλέγεται επισήμως στα νήμια, αλλά καταχρηστικώς αναφέρεται στις λεκτικές περιγραφές αντί του χιτζάζ, χαίρει ωστόσο περισσότερης προτίμησης από τα σεμπά και χιτζάζ κατά το ονομάτισμα του φθόγγου που βρίσκεται ενδιάμεσα των τζαργκιάχ και νεβά. Κατά πλειοψηφία το ενδιάμεσο αυτό νήμι, όπως και τα σεμπά και χιτζάζ, τοποθετείται σε ίση απόσταση από τους δύο κυρίους φθόγγους και διαχωρίζει τον μείζονα τόνο σε δύο ημίτονα 6 γραμμών. Αν θυμηθούμε την υποσημείωση του Χρυσάνθου για την άνιση διαίρεση των τονιαίων

διαστημάτων (ΔΔ σελ. 216 και εξής), θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Στέφανος σαφώς παρεκκλίνει της χρυσάνθειας θεωρίας.

Παρατηρούμε, στην σχετική ενότητα αυτού του κεφαλαίου μας, (ΔΔ 10.2.7.1.) ότι στις περιπτώσεις που το ουζάλ εμπλέκεται ως III βαθμίδα ενός τετραχόρδου σκληρού διατόνου 12-12-4 με κορυφή το νεβά, απέχει από το νεβά κατά 4 γραμμές (βλ. επίσης, Πεντζουγκιάχ, «Ερμηνεία σελ. 15 και Νουχούφτ σελ 25). Κατά τον ίδιο τρόπο τοποθετείται και το Χιτζάζ (ΔΔ 10.2.7.4.) όταν εμπλέκεται στα σκληρού διατόνου τετράχορδα με κορυφή το νεβά («Ερμηνεία», Νισαμπούρ και Νισαβερέκ σελ. 24). Από την άλλη, το σεμπά δεν εμπλέκεται σε τέτοια δομή σκληρού διατόνου.

Επίσης, παρατηρούμε ότι στις περιπτώσεις που τα σεμπά, χιτζάζ και ουζάλ τοποθετούνται κατά 3 γραμμές χαμηλότερα από το νεβά, εμπλέκονται στη δομή του Μουσταάρ και του Αραμπάν (ΔΔ 2.7.1. 1 και 2).

Στην δομή του Αραμπάν, εμπλεκόμενα τα χιτζάζ και ουζάλ, θεωρούνται ως III βαθμίδες ενός τετραχόρδου πλ. Β ήχου με χρυσάνθεια δομή 7-18-3. Είναι σαφές ότι εδώ ο Στέφανος, εξηγώντας την φθορά س στο μουσικό παράδειγμα του Κυρίλλου, (χ.φ. 97α, βλ. και ΔΔ, Κεφ 9, σελ 323) την αποδίδει σύμφωνα με την χρυσάνθεια θεωρία, παραβλέποντας δύο βασικά στοιχεία: α) Ότι η II βαθμίδα του τετραχόρδου αυτού, στην περίπτωση του Αραμπάν, όπως διαφαίνεται από την λεκτική περιγραφή, όντας το νεχαβέντ, δεν μπορεί παρά να βρίσκεται σε απόσταση 4 από το διουγκιάχ, και β) ότι τα ουζάλ και χιτζάζ υπηρετούν παράλληλα και δομές σκληρού διατόνου με κορυφή το νεβά, και πρέπει να απέχουν από αυτό κατά 4. Οπότε, θα θεωρούσαμε ότι αυτό που ωθεί τον Στέφανο να μετέλθει του χρυσάνθειου τύπου τετραχόρδου, είναι μια τάση στερεοτυπίας, ή και μια αδυναμία να αντιληφθεί ότι διαπλάθοντας με συνθήκες φωνητικής μουσικής τα διαγράμματά του κατά περίπτωση, επιφέρει και ανακολουθία στο όλο σύστημα ταξιθέτησης των περδέδων. Και διαπιστώνουμε ότι το πταίσμα αυτό το επαναλαμβάνει, όταν προσδιορίζει την θέση των σεμπά και χιτζάζ μέσα στο πλαίσιο της δομής του Μουσταάρ (ΔΔ 2.7.1. 2 και 4). Εκεί θέλει να είναι συνεπής με τον προσδιορισμό της απόστασής τους από το νεβά κατά 3 γραμμές, όπως τον παραθέτει στην Κρηπίδα του (βλ. και ΔΔ σελ. 366).

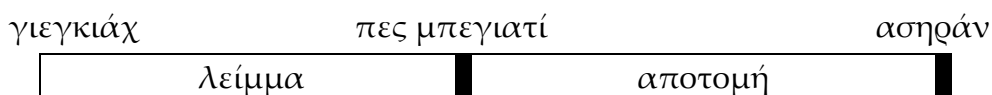
Καταλήγω λοιπόν, λόγω και όσων σχετικά εξετάσαμε στο προηγούμενο Κεφάλαιο 9, να παραβούμε την «αρχή της πλειοψηφίας» και να θεωρήσω

ότι η θέση των σεμπά, χητζάζ και ουζάλ είναι κατά 4 γραμμές κάτω από το νεβά, σε απόσταση λείμματος 243/256.

Με την κριτική αυτή θέση μου για τον διαμοιρασμό του μείζονος τόνου, μεταξύ των δύο μακαμιών τζαργκιάχ και νεβά, δεν μπορώ βεβαίως να αγνοήσω ότι αντίστοιχο διαμοιρασμό έχει επιφυλάξει ο Στέφανος και για τα άλλα, μεταξύ μακαμιών, μείζονα τονιαία διαστήματα, δηλαδή ισομερή διαμοιρασμό 6+6. Και αναρωτιέται κανείς πού μπορεί να εδράζεται αυτή του η εμμονή, εφόσον και ο ίδιος ο Στέφανος γνωρίζοντας ότι μεταξύ δύο κυρίων περδέδων υπάρχει ένα νήμι, και μεταξύ τζαργκιάχ και νεβά αυτό το νήμι για να συνυπηρετήσει χρωματικά και σκληρά διατονικά τετράχορδα με κορυφή το νεβά (τον άνω κύριο φθόγγο) θα έπρεπε να είναι σε απόσταση λείμματος από το νεβά, και ότι δια των παραχορδών, αντίστοιχους διπλούς ρόλους θα έπρεπε να υπηρετήσουν και τα άλλα νήμια που καθένα τους κείται μεταξύ κυρίων περδέδων που απέχουν κατά μείζονα τόνο. Θα αποπειραθώ να κάνω μίαν τολμηρή υπόθεση:

Εάν όλοι οι κύριοι περδέδες που απέχουν κατά μείζονα τόνο, διαμοιραστούν όπως ο μείζων τόνος τζαργκιάχ – νεβά, μέσω του ενδιαμέσου περδέ όχι κατά αποτομή (2048/2187) και λείμμα (243/256) αλλά αντιστρόφως κατά λείμμα και αποτομή, τότε η όψη αυτού του διαμοιρασμού πάνω στο ταμππούρ δείχνει ως εξής:

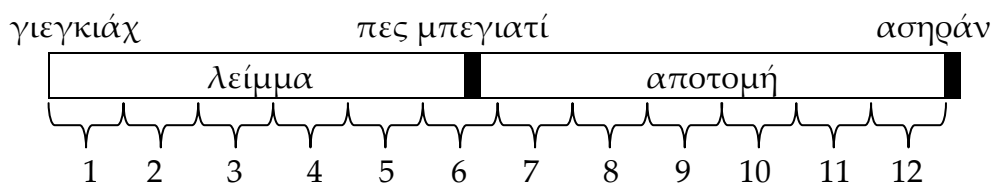
Με μια ματιά στον Πίνακα 23 (ΔΔ σελ. 185) που παρουσιάζει σε αναλογία 1/1 τα μήκη των λειψάνων όλων των διαστημάτων με βάση την ανοικτή χορδή, επί χορδής με μήκος 1064 mm, βλέπουμε ότι το μήκος του λειψάνου του πρώτου από την ανοικτή χορδή μείζονος τόνου είναι 118,22 mm. Το μήκος του λειψάνου του λείμματος από την ανοικτή χορδή είναι 54,03 mm. Το υπόλοιπο, από τον περδέ του λείμματος μέχρι τον περδέ του μείζονος τόνου, είναι 64,19 mm. Δεν θα πρέπει να αγνοήσουμε ότι στην οπτική αυτή εικόνα εμπλέκεται και το πάχος των περδέδων το οποίο είναι 3 περίπου χιλιοστά. Η οπτική αυτή εικόνα δίνει μίαν αίσθηση ότι τα τμήματα γιεγκιάχ – πες μπεγιατί και πες μπεγιατί – ασηράν τείνουν προς το να είναι ίσα, και χάριν παραδείγματος την αναπαράγουμε σε σχέση 1/1:



Η σχέση αυτή καθώς μεταφέρεται σε θέσεις ακουστικώς υψηλότερες, έχει ως αποτέλεσμα, αυτά τα μήκη να μικραίνουν και η μεταξύ τους διαφορά να γίνεται ακόμα πιο αμελητέα στο μάτι, ενώ το πάχος των περδédων παραμένοντας σταθερό, 2-3 mm, εντείνει την αίσθηση ισότητας μεταξύ των μερών.

Ας θυμηθούμε τώρα τον τρόπο με τον οποίο ο Χρυσάνθος υπελόγισε πάνω στην χορδή τον ελάσσονα και τον ελάχιστο, διαιρώντας το λείψανο του μείζονος σε 12 ίσα τμήματα και εν συνεχεία μετρώντας πόσα τέτοια τμήματα αντιστοιχούν σε έναν ελάσσονα που είχε την ίδια αφετηρία με τον μείζονα, και πόσα σε έναν ελάχιστο που είχε αφετηρία την κορυφή του ελάσσονος, (βλ. ΔΔ σελ. 15 και εξής). Είναι καταφανής η αβασιμότητα της μεθόδου, αυτή ήταν όμως η «επιστημονική βάση» για τον Στέφανο. Ας ακολουθήσουμε τους συλλογισμούς και τους υπολογισμούς που υποθέτω ότι έκανε μετά από μια ματιά σε ένα ταμπούρ:

Διαμοίρασε το λείψανο γιεγκιάχ – ασηράν σε 12 ίσα μήκη – κάθε ένα τους είναι 9,85 mm. Διαπίστωσε ότι ο περδές του πες μπεγιατί ελάχιστα υπολείπεται από την ολοκλήρωση του 6^{ου} τμήματος και θεώρησε επαρκέστατο να απεικονίσει στα διαγράμματά του τον μείζονα τόνο διηρημένο σε 6+6, τολμώντας μάλιστα να παραβεί την προτροπή του Χρυσάνθου για άνισο διαμοιρασμό του μείζονος τόνου.



Όπως φαίνεται η πραγματική ακουστική σχέση αυτού του τύπου διαμοιρασμού του μείζονος τόνου σε λείμμα και αποτομή, θα ήταν μεταφερμένη επακριβώς σε όλα τα μείζονα τονιαία διαστήματα τα μεταξύ κυρίων περδédων και γι' αυτό ο Στέφανος, έχοντας την ανάλογη οπτική εικόνα, μοιράζει όλους αυτούς τους μείζονες τόνους σε 6+6 στα διαγράμματά του. Η ακουστική όμως αυτή πραγματικότητα έχει ως συνέπεια, όταν ένα τετράχορδο χρωματικού γένους έχει κορυφή τα ραστ, διουγκιάχ, νεβά, χουσεϊνί, γκερδανιέ, μουχαγέρ, τιζ νεβά και τιζ χουσεϊνί, η σχέση III-IV βαθμίδας να είναι διάστημα αποτομής, όπως ακριβώς ισχύει και σήμερα στην τουρκική μουσική, επισήμως από την εποχή του Rauf Yekta. Και μάλιστα, δεν αποκλείεται σε κάποια ταμπούρ, ήδη οι

οργανοπαίκτες της εποχής του Στεφάνου να είχαν δειλά-δειλά καθιερώσει να δένουν δύο ανισοϋψείς περδέδες ενδιάμεσως των κατά μείζονα τόνο απεχόντων κυρίων περδέδων, ούτως ώστε να διασφαλίζουν τη δυνατότητα χρήσης είτε λείμματος είτε αποτομής από την κορυφή του τετραχόρδου, υπηρετώντας έτσι και τα χρωματικά τετράχορδα, αλλά και τα εκ παραχορδής σκληρά διατονικά. Ενδεχομένως, το φαινόμενο αυτό να μην ήταν εξαπλωμένο για όλα τα μείζονα τονιαία διαστήματα μεταξύ των κυρίων φθόγγων, αλλά επιλεκτικά αυτό να συνέβαινε αρχικά μεταξύ τζαργκιάχ και νεβά, ώστε να υπηρετηθεί και το Χιτζάζ και το Πεντζουγκιάχ, και αργότερα αυτό να εξαπλώθηκε, και να οδήγησε στην εξομάλυνση που μας παραδίδει ο Rauf Yekta. Αυτός ίσως είναι και ένας λόγος ο οποίος ώθησε τον Στέφανο δειλά και έμμεσα δια των διαγραμμάτων να μας δίνει διαφορετικά μεγέθη διαστημάτων που προσδιορίζουν την θέση του ουζάλ, του σεμπά και του χιτζάζ.

Όταν λοιπόν ο Χρυσάνθος, αναφερόμενος στην πανδουρίδα, μας λέει:

*Οἱ δὲ δεσμοὶ τῶν τόνων, ἐπειδὴ
εἶναι κινητοὶ, εἶναι δυνατόν νὰ γίνωνται κατὰ τὰς σω-
ζομένας μουσικὰς εἰς κάθε ἔθνος. Καθὼς λοιπὸν
γίνονται οἱ δεσμοὶ τῶν τόνων ὁπὸ ἡμᾶς, ἡχῶνται
σφόδρως οἱ ἤχοι τῶν διατονικῶν καὶ ἐναρμονίου γένους
ὄχι ὅμως καὶ τῶν χρωματικῶν. Ὅθεν ὅταν ζητῆται
ὁρθότης εἰς τὰς δεσμοὺς τῶν τόνων, πρέπει νὰ εἴ-
ναι καὶ αἱ πανδουρίδες τῶν τόνων, ὅσα εἶναι καὶ τὰ γέ-
νη καὶ τὰ συστήματα τῆς μουσικῆς, ἡγουν ἕξ, καὶ
κατὰ ταῦτα νὰ δεθῶσιν οἱ δεσμοὶ ἐκάστης.*

απόσπασμα από το ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ του Χρυσάνθου, σελ. 195

υπονοεί ότι οι δεσμοί της πανδουρίδος είναι τοποθετημένοι κατά τον τρόπο που υποδείξαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο για το ταμπούρ του Κυρίλλου, όπου αποδίδουν τέλεια το μαλακό διάτονο και το σκληρό που ισοδυναμεί με το εναρμόνιο γένος, προδίδοντας ελάχιστα το χρωματικό.

Φαίνεται λοιπόν ότι ο Στέφανος δια των διαγραμμάτων, ως ένα βαθμό συνειδητά, ως άλλον ασυνείδητα, αποτυπώνει τις απαρχές διαμόρφωσης, με την όποια ρευστότητα αυτή πραγματοποιείτο στην εποχή του, της σημερινής κατατομής του ταμπούρ, όπως αυτή απαντάται στην τούρκικη μουσική. Η κατατομή αυτή σταδιακά οδηγήθηκε στο να παύσει το Χιτζάζ να έχει ως II βαθμίδα το Σεγκιάχ, αντικαθιστώντας την με το νεχαβέντ και

αργότερα με το ντικ-κιουρδί. Μια πρόιμη τέτοια μορφή χρωματικού τετραχόρδου έχουμε στο Αραμπάν της *ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ*, η οποία ωστόσο δεν έχει εξομαλυνθεί έτσι ώστε να έχει αποτομές στα άκρα της, διότι, όπως φαίνεται, δεν έχει καθιερωθεί στην μουσική πράξη ακόμα ο περδές ο υψηλότερος του νεχαβέντ, το ντικ κιουρδί. Στον Κηλτζανίδη, θα δούμε ότι το Χιτζάζ και γενικώς τα χρωματικά τετράχορδα που διαμορφώνονται εκ παραχορδής του χρωματικού τετραχόρδου Χιτζάζ, παύουν να μετέρχονται στην βάση τους τον πτολεμαϊκό ελάσσονα, αντικαθιστώντας τον αρχικά με το λείμμα και αργότερα δια της εξομαλύνσεως με την αποτομή, κάτι που βέβαια οδήγησε στην μεγέθυνση και του ελάσσονα τόνου, όπως συνολικά είδαμε στο κεφάλαιό μας για την τουρκική μουσική.

Ωστόσο, με ένα διάγραμμα ταμπούρ που θα παραθέσω, δείχνω ότι βασιζόμενοι στο ταμπούρ του Κυρίλλου και με κάποιες μικρές αλλαγές, χωρίς να αυξήσουμε τους περδέδες, μπορούμε να έχουμε πολλά από τα επιθυμητά ύψη. Λαμβάνοντας κατά βάσιν υπ' όψιν την θέση των περδέδων ως προς την 1^η χορδή, στην κατατομή αυτή, τα κύρια ύψη διατηρούν τις κυρίλλιες και χρυσάνθειες θέσεις τους. Τα μεταξύ δύο κυρίων περδέδων μείζονα τονιαία διαστήματα έχουν διαμοιραστεί κατά λείμμα και αποτομή, με εξαίρεση το τζαργκιάχ – νεβά που έχει διαμοιραστεί κατά αποτομή και λείμμα, για να υπηρετεί τέλεια το Πεντζουγκιάχ, και να τηρεί τα όσα αναφέρει ο Χρυσάνθος, όπως τα παραθέσαμε πιο πάνω. Τα νήμια υποκάτω των ραστ, τζαργκιάχ, γκερδανιέ και τιζ-τζαργκιάχ έχουν τοποθετηθεί σε απόσταση λείμματος από αυτά, ενώ τα νήμια υποκάτω των ασηράν, διουγκιάχ, χουσεϊνί, μουχαγέρ και τιζ χουσεϊνί έχουν τοποθετηθεί σε απόσταση αποτομής.

[illegible]

Στον Πίνακα 50, βλέπουμε στην 1^η χορδή την θέση και τις σχέσεις των περδέδων όπως τις περιγράψαμε πριν. Στις άλλες δύο χορδές δείχνεται καθαρά πού και ποιοι περδέδες παράγουν φθόγγους ισοϋψείς με αυτούς της 1^{ης} χορδής. Αυτό που είναι το πλεονέκτημα αυτής της κατατομής, είναι ότι στις χορδές 2^η και 3^η παράγονται φθόγγοι οι οποίοι εξοικονομούν διαστηματικές σχέσεις χρήσιμες για δομές γενών οι οποίες φαινομενικά έχουν περιοριστεί ή εξοβελιστεί από το όλο σύστημα. Αυτούς τους φθόγγους τους έχουμε σημειώσει με πορτοκαλί χρώμα και την ένδειξη «εναλλακτικό» (ή «εναλλ.»).

Εάν για παράδειγμα επιθυμούμε να παράγουμε το ύψος του πες μπεγιατί / πες χησάρ που απέχει κατά διάστημα ελάσσονος, και όχι λείμματος από το γιεγκιάχ, το παράγουμε στον 4^ο περδέ στην 2^η χορδή, ενώ την υπεράνω του 8^α μπεγιατί / χησάρ που απέχει κατά ελάσσονα από το νεβά την παράγουμε στον 18^ο περδέ της 2^{ης} χορδής.

Εάν επιθυμούμε να παράγουμε το γκεβέστ / ραχαβή που απέχει κατά αποτομή από το ραστ, το παράγουμε στον 7^ο περδέ στην 2^η χορδή, και αντίστοιχα την πάνω 8^α του μαχούρ/ ζαβιλ στον 21^ο περδέ στην 2^η χορδή.

Αν χρειαστούμε ένα σεμπά που απέχει από τζαργκιάχ κατά λείμμα και όχι κατά αποτομή, το παράγουμε στον 15^ο περδέ στη 2^η χορδή, και την 8^α του στον 29^ο περδέ της 2^{ης} χορδής. Επίσης, στην 3^η χορδή στον 13^ο περδέ, μπορούμε εναλλακτικά να πάρουμε ένα ζιργκιουλέ / χουμαγιούν που βρίσκεται κατά λείμμα, και όχι κατά αποτομή, κάτω από το διουγκιάχ. Την πάνω οκτάβα του την παράγουμε στον 27^ο περδέ.

Όλοι αυτοί οι «εναλλακτικοί» φθόγγοι, βοηθούν να σχηματιστούν γένη ή παραχορδές που φαινομενικά έχουν εξοβελιστεί από το σύστημα. Για παράδειγμα το πτολεμαϊκό χρωματικό τετράχορδο με τον ελάσσονα μεταξύ I και II βαθμίδας, ενώ κάλλιστα παράγεται (ως Μακάμ-Τρόπος Χιτζάζ) στην 1^η χορδή με βάση το διουγκιάχ (πορεία στην 1^η χορδή διουγκιάχ – σεγκιάχ – ουζάλ – νεβά), δεν μπορεί να αναπαραχθεί στην 1^η χορδή με βάση το γιεγκιάχ ή το νεβά, λόγω του ότι το πες μπεγιατί και το μπεγιατί βρίσκονται στην 1^η χορδή στον 2^ο και τον 15^ο περδέ αντίστοιχα, οι οποίοι απέχουν κατά λείμμα από τα υποκάτω τους γιεγκιάχ και νεβά. Όμως παίζοντας το γιεγκιάχ στην 1^η ανοιχτή χορδή ή στον 2^ο περδέ της 2^{ης}, και το εναλλακτικό πες μπεγιατί στον 4^ο περδέ της 2^{ης} έχουμε το επιθυμητό διάστημα του ελάσσονα, και συνεχίζοντας με εναλλακτικό γκεβέστ στον 5^ο της 1^{ης} χορδής και ραστ στον 6^ο της 1^{ης}, έχουμε ένα πτολεμαϊκό χρωματικό

τετράχορδο. Παρόμοια μπορούμε να αναπαράγουμε αυτή τη σχέση παίζοντας νεβά στον 16^ο περδέ της 2^{ης}, εναλλακτικό μπεγιατί στον 18^ο της 2^{ης}, μαχούρ στον 19^ο της 1^{ης}, και γκερδανιέ στον 20^ο της 1^{ης}.

Μια τέτοια κατανομή, σαν αυτή του Πίνακα 50, κάλλιστα θα μπορούσε να υπάρχει ακόμα και στην εποχή του Κυρίλλου. Και γενικά η κατατομή του ταμπούρ είναι ένα «πρόβλημα» που την λύση του την δίνει ο μουσικός - εφόσον είναι και θεωρητικός ακόμα καλύτερα - επιλύοντας ζητήματα οικονομίας των περδέδων εν συνδυασμώ με το μέγιστο δυνατό της παραγωγής φθογγικής ύλης δια καταλλήλων δαχτυλοθεσιών. Οπότε όταν βρισκόμαστε απέναντι στο πρόβλημα της ερμηνείας ενός κομματιού για το οποίο φαινομενικά δεν καλύπτεται επαρκώς η ικανότητα του συστήματος ταξιθέτησης των περδέδων στην απόδοση κάποιων γενών που το κομμάτι μετέρχεται, θα πρέπει να εξετάζουμε μήπως με τις κατάλληλες δαχτυλοθεσίες μπορούμε αυτά τα γένη να τα υπηρετήσουμε, χωρίς να χρειαστεί να αναδιατάξουμε την κατατομή με κατά περίπτωση μετακινήσεις περδέδων. Και αντιστρόφως, μια κατατομή που με μια πρώτη ματιά φαίνεται να μας αποστερεί από κάποιες δυνατότητες παραγωγής ή παραχορδής γενών, μπορεί να αποδειχθεί επαρκέστατη, αν δεν περιοριστούμε στις φθογγικές σχέσεις που μας παρέχει μόνον η 1^η χορδή. Αυτό μας οδηγεί στα συμπεράσματα: α) ότι η κατατομή του ταμπούρ άργησε να αλλάξει ως προς το ζήτημα της προσθήκης περισσότερων του ενός περδέδων-νημίων μεταξύ κυρίων περδέδων και β) το ζήτημα των «δύω νημίων» συσχετίστηκε με το ανισοϋψές τους λόγω της δυνατότητας παραγωγής εναλλακτικών φθόγγων πέραν της 1^{ης} χορδής.

Εν κατακλείδι, οι μετεγγραφές μας σε κομμάτια της εποχής του Κυρίλλου ή και μεταγενέστερα, καταγραμμένα στην παρασημαντική, θα πρέπει να γίνονται με επίγνωση ότι οι φθόγγοι των διαφόρων γενών δεν περιορίζονται στην ύλη που μας παρέχει η 1^η χορδή του ταμπούρ. Διότι οι περδέδες μπορεί να έχουν παραμείνει 30 έως και τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, αλλά το φθογγικό υλικό είναι περισσότερο από 31 φθόγγους. Και παρότι ο Καντεμήρις επισήμως μας παραδίδει 31 φθόγγους, είναι βέβαιο ότι οι οργανοπαίκτες του ταμπούρ, δια της καταλλήλου κατατομής, είχαν στην διάθεσή τους περισσότερους. Οφείλω να ομολογήσω, ότι στο συμπέρασμα αυτό δεν θα μπορούσα να οδηγηθώ, αν δεν είχα αντιμετωπίσει κριτικά τις αντινομίες των διαγραμμάτων του Στεφάνου, που έλκουν την καταγωγή τους από τις μαθηματικές αδυναμίες της χρυσάνθειας θεωρίας.

11. Η ΜΕΘΟΔΙΚΗ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ του Παναγιώτου Κηλτζανίδη: ΤΑΞΙΝΟΜΙΚΑ και ΟΝΟΜΑΤΟΛΟΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

11.1. Ταξινομικά και ονοματολογικά στοιχεία από την ΜΕΘΟΔΙΚΗ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ, αναλυτικά.

Ο Παναγιώτης Κηλτζανίδης προσεγγίζοντας την θεωρία της εξωτερικής μουσικής, αφιερώνει μία ολιγοσέλιδη εισαγωγή, η οποία εν συνδυασμό με διαγράμματα καθίσταται αρκετά κατατοπιστική για τις πληροφορίες και τις απόψεις που καταθέτει σχετικά με ονοματολογικά και ταξινομικά στοιχεία του εξωτερικού μέλους. Οπωσδήποτε, το ύφος της γραφής και ο τρόπος παρουσίασης είναι πιο κοντά στην σημερινή νοοτροπία μιας πραγματείας. Και κατά τη γνώμη μου, αρκεί η παράθεση μιας απόδοσης του κειμένου στη σημερινή μας γλώσσα για να αντλήσουμε τις όποιες απαραίτητες πληροφορίες, συμπληρώνοντας, όπου απαιτείται, μερικά κριτικά σχόλια εν είδει υποσημειώσεων και ορισμένους πίνακες στο τέλος. Η απόδοσή του κειμένου θα είναι σε πλάγια γραφή. Σε ορισμένα σημεία του παραφρασμένου κειμένου εντός αγκυλών [] σε όρθια γραφή θα σημειώνω κάποια διευκρινιστική σημείωση που θα βοηθά στην καλύτερη κατανόηση του κειμένου. Τέλος, θα ακολουθήσω την σελιδοποίηση του Κηλτζανίδη.

Εκ προοιμίου θα πρέπει να ενημερώσω τον αναγνώστη για κάποια θέματα γραφής, ή μάλλον ορθογραφικής απόδοσης, ορισμένων όρων, τους οποίους έχουμε ήδη συναντήσει. Στην εποχή του Κηλτζανίδη, ορισμένα σύμφωνα της οθωμανικής γλώσσας αποδόθηκαν διαφορετικά απ' ό τι τα απέδιδαν οι προ αυτού Κύριλλος και Στέφανος. Το ελαφρύ "b" αποδίδεται ως πι, και ακολουθούμενο από "ü" της σημερινής τουρκικής αποδίδεται ως "π" ακολουθούμενο από ένα ανεστραμμένο περισπώμενο ιώτα, και έτσι αντί της γνωστής μας απόδοσης «μπουσελίκ» έχουμε την απόδοση: πιουσελίχ,

Έτσι, σε πολλές περιπτώσεις, έχουμε διπλή γραφή σε συλλαβές όρων, άλλοτε με «μπ» και άλλοτε με «π». Αυτό ίσως δημιουργεί ένα μικρό πρόσκομμα κατά τις αναζητήσεις σε πίνακες.

Χρήσεις του ανεστραμμένου περισπώμενου ιώτα έχουμε επίσης γενικώς σε δύο περιπτώσεις: α) όπου σύμφωνο της σημερινής τουρκικής γραφής ακολουθείται από το "ü", πχ kürdi και β) σε αποδόσεις του "y" της

σημερινής τουρκικής ακολουθούμενου από φωνήεν δια της παρεμβολής του γάμα, πχ beyatı:

Κιουρδής **Μπεγιατί**

Στο δικό μου κείμενο το ανεστραμμένο περισπώμενο ιώτα θα το αποδίδω με απλό ιώτα.

Επίσης, στον Κηλτζανίδη το σύμφωνο δέλτα έρχεται για να αποδώσει το "d" της σύγχρονης τουρκικής γραφής, όπως ήδη έχουμε αντιληφθεί, στην απόδοση της λέξης kürdi, την οποία ο Κύριλλος και ο Στέφανος απέδιδαν ως κιουρντί.¹

Συχνό επίσης είναι το φαινόμενο συλλαβές λέξεων που ήδη έχουμε απαντήσει στο Κύριλλο και τον Στέφανο να γράφονται με το φωνήεν ιώτα, να αποδίδονται στον Κηλτζανίδη με το ήτα, αλλά ισχύει και το αντίστροφο: πχ χισάρ – χησάρ, ασιράν – ασηράν. Επίσης, για το γνωστό μας «νημ» ή «νήμιον», ο Κηλτζανίδης προτιμά το ύψιλον αντί του ήτα, και το γράφει «νυμ», «νύμι», «νύμιον», πληθυντικός «νύμια».

Σε πολλές περιπτώσεις γίνεται εναλλακτική χρήση του έψιλον και του άλφα. Για παράδειγμα την λέξη νεχαβέντ θα την απαντήσουμε και ως ναχαβέντ.

Αυτές οι διπλές, ισοδύναμες γραφές, οφείλονται εν πολλοίς στην καταγωγή των περισσότερων όρων από την παλαιά λόγια αραβοπερσική γλώσσα, για την απόδοση των φωνηέντων της οποίας υπήρχαν πολλαπλές επιλογές στην προφορική της παράδοση. Θεωρώ ότι όλες αυτές οι μικροδιαφορές είναι άμεσα αντιληπτές από τον αναγνώστη και έτσι δεν εφαρμόζω καμία ενιαία γραφή στο κείμενό μου, αλλά ακολουθώ την γραφή του κάθε συγγραφέα, αποδομένη στην σύγχρονη νεοελληνική γραφή του μονοτονικού.

¹ Στην ελληνική γλώσσα, οι αποδόσεις αυτές διαφόρων ειδικών προφορών της οθωμανικής εποχής, η οποία χρησιμοποιούσε την παλαιά αραβική γραφή, βρήκαν την τυπογραφική τους υπόσταση λόγω των «καραμανλήδικων» έντυπων εκδόσεων, δηλαδή των εκδόσεων, ήδη από τον 19^ο αιώνα, για τουρκόφωνους έλληνες που ωστόσο χρησιμοποιούσαν το ελληνικό αλφάβητο για να διαβάζουν κείμενα αποδιδόμενα στην τουρκική, με βασικότερο εξ αυτών το Ευαγγέλιο. Σημειωτέον, όπως και αυτονόητον, η χρήση της «καραμανλήδικης» γραφής και τυπογραφίας, προηγήθηκε της υιοθέτησης από τον Κεμάλ του λατινικού αλφαβήτου για την τουρκική, οπότε το ελληνικό αλφάβητο υπήρξε το πρώτο φωνητικό αλφάβητο για την Τουρκική Γλώσσα...!

Στη συνέχεια θα εξετάσουμε διά της παραφράσεώς μου τις σελίδες των δύο πρώτων κεφαλαίων του Κηλτζανίδη που αφορούν σε καθαρά ταξινομικά στοιχεία. Αυτές είναι οι σελίδες 16 έως 23 με εξαίρεση τις σελίδες 17, 18 και 19 οι οποίες περιέχουν διαγράμματα. Το διάγραμμα της σελίδας 17 σχετίζεται καθαρά με ζητήματα φθογγικά και διαστηματικά, της 18 με ζητήματα τόσο διαστηματικά όσο και ταξινομικά, και τέλος η σελίδα 19 περιέχει ένα διάγραμμα που αντιστοιχεί τα Μακάμια και ως φθόγγους και ως τρόπους με την παλαιά και την χρυσάνθεια σημειογραφία για του Ήχους ως φθόγγους και ως τρόπους επίσης. Αυτά τα διαγράμματα θα τα αξιοποιήσουμε χωριστά, συσχετίζοντάς τα όπου χρειάζεται με τα ταξινομικά και ονοματολογικά στοιχεία τα οποία αμέσως θα διαπραγματευτούμε. Ορισμένα σημεία της απόδοσης έχουν επισημανθεί με **bold** ώστε να διευκολύνουν στην κατανόηση των εσωτερικών ενοτήτων του κειμένου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Α΄.



Περὶ τῶν ἤχων καὶ τῶν διαιρέσεων αὐτῶν.

Προτιθέμενος νὰ πραγματευθῶ περὶ τοῦ ἐξωτερικοῦ τῆς καθ' ἡμᾶς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς μέλους, καὶ βουλόμενος νὰ καταστήσω τὴν διδασκαλίαν αὐτοῦ ὅσον οἷόν τε καταληπτοτέραν καὶ ἀκριβεστέραν, ἄρχομαι, ἐκ τῆς ἀντιπαραθέσεως τῆς Ἑλληνικῆς πρὸς τὴν Ἀραβοπερσικὴν μουσικὴν, ἥτις, ὡς πρὸς τὰς βάσεις, τὰ διαστήματα τῶν φθόγγων καὶ τὰ διάφορα γένη μηδὲν παραλλάσσει τῆς ἡμετέρας, τοῦθ' ὅπερ ἐμελέτησα καὶ ἐξηκρίβωσα ἐντελέστατα ἐπὶ τοῦ διαγράμματος τοῦ μουσικοῦ ὀργάνου Πανδουρίδος ἢ Πανδοῦρας καλουμένου.

Ἡ μόνη διαφορὰ τῶν δύο τούτων Μουσικῶν ἐγχείεται ἐν τῇ γλώσσει· π. χ. οἱ καθ' ἡμᾶς ἤχοι παρ' Ἀραβοπέρσαις καλοῦνται Κύρια Μακάμια, οἱ παραγόμενοι ἤχοι καλοῦνται Σιουπέδες, οἱ ἡμίτονοι Κύριοι Σιουπέδες, αἱ φθοριζόμεναι χροαὶ Καταχρηστικοὶ Σιουπέδες, καὶ οὕτω καθεξῆς καθὼς θέλομεν ἰδεῖ προβαίνοντες.

Τὸ τοιοῦτον συνέβη καὶ παρ' ἡμῖν, οἵτινες, παραλαβόντες ἐκ τῶν ἀρχαίων ἡμῶν προγόνων, μετωνομάσαμεν τὸν Δώριον Πρῶτον ἤχον, τὸν Λύδιον Δεύτερον ἤχον, τὸν Φρύγιον Τρίτον ἤχον κτλ.

σελ. 11

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄

Για τους ήχους και για το πώς αυτοί κατανέμονται.

Έχοντας την πρόθεση να ασχοληθώ με το εξωτερικό μέλος της σημερινής² Ελληνικής Μουσικής, και θέλοντας να κάνω την διδασκαλία

του όσο μπορεί να γίνει πιο κατανοητή και σαφή, ξεκινάω από την αντιπαραβολή της Ελληνικής και της Αραβοπερσικής μουσικής, η οποία δεν διαφέρει σε τίποτα από τη δική μας ως προς τις βάσεις, τα διαστήματα των φθόγγων και τα διάφορα γένη, πράγμα που μελέτησα και εξακρίβωσα διεξοδικά πάνω στο διάγραμμα του μουσικού οργάνου που ονομάζεται Πανδουρίς ή Πανδούρα.

Η μόνη διαφορά μεταξύ της μιας και της άλλης Μουσικής βρίσκεται στην γλώσσα [στην οποία διατυπώνεται η ορολογία], π.χ. αυτούς που εμείς ονομάζουμε ήχους, οι Αραβοπέρσες αποκαλούν Κύρια Μακάμια, τους παραγόμενους ήχους ονομάζουν Σιουνπέδες, τους ημίτονους [ενδιάμεσους των Κυρίων Μακαμιών] Κύριους Σιουνπέδες, τις φθοριζόμενες χρώες Καταχρηστικούς Σιουνπέδες, και ούτω καθεξής, όπως στη συνέχεια θα δούμε.

Το ίδιο πράγμα συνέβη και σε μας, όταν παραλάβαμε από τους αρχαίους προγόνους μας τον Δώριο και τον ονομάσαμε Πρώτο ήχο, τον Λύδιο Δεύτερο Ήχο, τον Φρύγιο Τρίτο ήχο³ κλπ.

² Την έκφραση «καθ' ημάς» θεωρώ ότι θα πρέπει να την εκλάβουμε και με χρονική σημασία εφόσον μάλιστα το ποιοι είναι οι «ημείς» προσδιορίζεται μέσα στη φράση «καθ' ημάς Ελληνικής Μουσικής μέλους» από το επίθετο «Ελληνικής». Έτσι, το «ημείς» σημαίνει και «Έλληνες», «καθ' ημάς» είναι το «σύγχρονό μας», και αν δεν ακολουθεί το επίθετο «Ελληνικός, -η, -ο», οπωσδήποτε εννοείται. Και στις περιπτώσεις που το «καθ' ημάς» ή το «ημετέρα» αποδίδεται ως «δική μας» υπονοείται το «σημερινή» με προεκτεταμένη την έννοιά του ώστε να συμπεριλαμβάνει οποιαδήποτε μουσική γνώση του παρελθόντος η οποία ισχύει και λειτουργεί στην σύγχρονη του Κηλτζανίδη μουσική πράξη, και την οποία ο Κηλτζανίδης μας δίνει να εννοήσουμε ότι την αντιλαμβάνεται ως συνέχεια του σχήματος: αρχαιοελληνική μουσική – ελληνορθόδοξη μουσική.

³ Σε πολλές αντιστοιχήσεις που απαντάμε σε συγγραφείς του 19^{ου} αιώνα, αλλά και στο Μ.Θ. του Χρυσάνθου, επικρατεί η αντιστοίχιση Φρύγιος – Δεύτερος Ήχος, και Λύδιος – Τρίτος Ήχος.

Οἱ Ἀραβοπέρσαι ἔχουσι δώδεκα κυρίους ἤχους καλουμένους παρ' αὐτοῖς Κύρια Μακάμια, εἰς ᾧ προσθέτουσι καὶ ἄλλα πολλὰ καὶ διάφορα, ὑπὲρ τὰ ἑκατόν, ἐν γένει μὲν Μακάμια καὶ ταῦτα, εἰδικώτερον δὲ Σιουπέδες ἦτοι παραγομένους ἤχους ὀνομαζόμενα.

Οἱ Σιουπέδες οὗτοι διαιροῦνται εἰς Κυρίους Σιουπέδες, ἦτοι ἡμιτόνους, καὶ εἰς Καταχρηστικούς Σιουπέδες, παρ' ἡμῖν φθοριζομένας χροάς, καὶ φθοριζομένας θέσεις, ἢ καὶ σχηματισμοὺς καλουμένους.

Τὰ μὴ κύρια Μακάμια, ἦτοι ἅπαντες οἱ Σιουπέδες κύριοί τε καὶ καταχρηστικοί, παράγονται ἐκ τῶν κυρίων τόνων ἢ ἤχων, δι' ὃ παρ' ἡμῖν ὀνομάζονται, ὥς εἶπον, παραγόμενοι ἤχοι.

Ἐκ τῶν Μακαμίων ἐν γένει, κυρίων τε καὶ μὴ, τὰ καθολικώτερα καὶ ἀναγκαιότερα ἐν οἷς εὐρίσκονται Πεσρέφια (Στροφαὶ) καὶ Μπεστέδες (Δεσμοί), εἰσὶν ἐξήκοντα τέσσαρα· τούτων δέ, καὶ τῶν ἄλλων πολλῶν καὶ διαφόρων τὰ ὀνόματα, ἀρχόμενα ἀπὸ τοῦ πρώτου Περδὲ, ἦτοι πρώτου τόνου τῆς Πανδουρίδος, εἰσὶ ταῦτα:

Γιεγκιάχ, Ἀσηράν, Ἀτζέμ ἀσηράν, Ἀράκ, Ραχαβή σαγήρ, Ῥάστ, Νεχαβέντ σαγήρ, Οὐσάκ, Ζιργκιουλέ, Διουγκιάχ, ἕτερον Διουγκιάχ, Χουζί, Ζεμζεμέ, Σεγκιάχ, Μαγίε, Σεγκιάχ μαγίε, Χιουζάμ, Κιουρδὴ, Τζαργκιάχ, Οὐζάλ, Σεμπά, Σεμπά ζεμζεμέ, Σεμπά πιουσελήκ, Νεβρούζ, Χηράμ, Ζαβίλ κιουρδὴ, Μουσταχάρ, Ζαβίλ, Νεβά, Νισαπούρ, Νισαθερέκ, Ἰσφαχάν, Μπεγιατί, Χητζάζ, Πεντζουγκιάχ, ἕτερον Πεντζουγκιάχ, Νιγρής, ἕτερον Νιγρής, Καρτζιγάρ, Ταχέρ, Μπαπὰ ταχέρ, Σουλτανὶ ἀράκ, Γκεβέστ, Ζιρεφκέντ, Σελμέκ, Σουρί, Νεβάϊ ἀσηράν, Μπεϊζάν κιουρδὴ, Μπεγιατί ἀραμπάν, Ἀραμπάν, Γκιουμοὺς γκερδάν, Φεράχ φεζά, Σέτ ἀραμπάν, Μπεγιατί πουσελίκ, Σήρφ ἀραμπάν, Χησάρ, Χουσεϊνή, Χουσεϊνή ἀσηράν, Χουσεϊνή κιουρδὴ, Νέτζιτ, Χορασάν, Χησάρ πιουσελίκ, Νιουχιούφτ, Σέφκου τaráπ, Πιουσελίκ ἀσηράν, Σουζιδίλ, Χουμαγιούν, Σήρφ χητζάζ,

σελ. 12

Οι Αραβοπέρες έχουν δώδεκα κύριους ήχους που τους ονομάζουν Κύρια Μακάμια, στα οποία προσθέτουν και άλλα πολλά και διάφορα, πάνω από εκατό, κατά γενική άποψη Μακάμια και αυτά, ειδικότερα όμως ονομάζονται Σιουπέδες.

Οι Σιουπέδες χωρίζονται σε Κύριους Σιουπέδες, δηλαδή ημίτονα [θυμίζω τον όρο «μεσοφωναί» του Μαρμαρινού], **και σε Καταχρηστικούς Σιουπέδες**, αυτούς που εμείς ονομάζουμε φθοριζόμενες χρώες, και φθοριζόμενες θέσεις, ή και [μελωδικούς] σχηματισμούς.

Τα μη κύρια Μακάμια, δηλαδή **όλοι οι Σιουπέδες – κύριοι και καταχρηστικοί, παράγονται από τους κύριους τόνους ή ήχους**, γι αυτό και τους ονομάζουμε, όπως είπα, παραγόμενους ήχους.

Συνολικά από τα Μακάμια, κύρια και μη, τα πιο διαδεδομένα και τα πιο αναγκαία [να τα γνωρίζει κάποιος], αυτά στα οποία έχουν γραφτεί Πεσρέφια (Στροφαί) και Μπεστέδες (Δεσμοί), είναι εξήντα τέσσερα. Και τα ονόματά τους καθώς και άλλων πολλών διαφόρων, ξεκινώντας από τον πρώτο [χαμηλότερο] περδέ [δεσμό, κινητό τάστο], δηλαδή από τον πρώτο φθόγγο της Πανδουρίδας, **είναι τα εξής:**

1. Γιεγκιάχ, 2. Ασηράν, 3. Ατζέμ Ασηράν, 4. Αράκ, 5. Ραχαβή σαγήρ, 6. Ραστ, 7. Νεχαβέντ σαγήρ, 8. Ουσάκ, 9. Ζιργκιουλέ, 10. Διουγκιάχ, 11. έτερον Διουγκιάχ, 12. Χουζί, 13. Ζεμζεμέ, 14. Σεγκιάχ, 15. Μαγιέ, 16. Σεγκιάχ μαγιέ, 17. Χιουζάμ, 18. Κιουρδή, 19. Τζαργκιάχ, 20. Ουζάλ, 21. Σεμπά, 22. Σεμπά ζεμζεμέ, 23. Σεμπά πiousελήκ, 24. Νεβρούζ, 25. Χηράμ, 26. Ζαβίλ κιουρδή, 27. Μουσταχάρ, 28. Ζαβίλ, 29. Νεβά, 30. Νισαπούρ. 31. Νισαβερέκ, 32. Ισφαχάν, 33. Μπεγιατί, 34. Χητζάζ, 35. Πεντζουγκιάχ, 36. έτερον Πεντζουγκιάχ, 37. Νιγρής, 38. έτερον Νιγρής, 39. Καρτζιγάρ, 40. Ταχήρ, 41. Μπαπά ταχήρ, 42. Σουλτανί αράκ, 43. Γκεβέστ, 44. Ζιρεφκέντ, 45. Σελμέκ, 46. Σουρί, 47. Νεβái ασηράν, 48. Μπειϊζάν κιουρδή, 49. Μπεγιατί αραμπάν, 50. Αραμπάν, 51. Γκιουμούς γκερδάν, 52. Φεράχ φεζά, 53. Σετ αραμπάν, 54. Μπεγιατί πiousελίκ, 55. Σηρφ αραμπάν, 56. Χησάρ, 57. Χουσεϊνή, 58. Χουσεϊνή ασηράν, 59. Χουσεϊνή κιουρδή, 60. Νέτζιτ, 61. Χορασάν, 62. Χησάρ πiousελίκ, 63. Νιουχιούφτ, 64. Σεφκού ταραπ, 65. Πiousελίκ Ασηράν, 66. Σουζιδίλ, 67. Χιουμαγιούν, 68. Σηρφ χητζάζ,

Μουχαλίφ ἀράκ, Πιουσελίκ, Μπεστενιγκιάρ, Ἐβίτζ, Ἐβίτζ ἀράκ, Ρούϊ ἀράκ, Ζιλγκές, Ζιλγκές χαβεράν, Μπεστὲ ἰσφαχάν, Ῥαχάτουλ ἐρβάχ, Ῥαχάτ φεζά, Φεραχνάκ, Σέφκου ἐβσά, Ἐβίτζ μουχαλίφ, Ἐβίτζ πιουσελίκ, Μαχούρ, Γκερδανιέ, Γκερδανιέ πουμελίκ, Ῥαχαβή κεπήρ, Νεχαβέντ κεπήρ, Μπιουμπεργκέ, Μπιοζριούκ, Πεσεντιδέ, Σουζιδίλ ἀρά, Χητζαζκιάρ, Σαζκιάρ, Σουζινάκ, Μουχαγιέρ, Μουχαγιέρ κιουρδή, Σιουμπιουλέ, Ἀραζπάρ, Κιοτζιέκ, Μουχαγιέρ Πιουσελίκ, Ἀραζπάρ πιουσελίκ, Βετζχή ἀρεζπάρ, Ἀτζέμ, Ἀτζέμ κιουρδή, Ἀτζέμ πιουσελίκ, Νεβρούζ ἀτζέμ, Μουχαλίφ χησάρ, Σήρφ πιουσελίκ, Γκιουλλιζάρ, Μαχούρ ἀσηράν, Σεχνάζ, Σεχνάζ πιουσελίκ, Ῥιουκιούπ, Οὐρπάν, καὶ Μουχαγιέρ σιουμπουλέ.

Τῶν Μακαμίων τούτων τὰ μὲν ὀνομάζονται, ὡς εἶπον, **Κύρια Μακάμια** καὶ εἰσι δώδεκα, τὰ δὲ **Σιουπέδες**.

Τὰ δώδεκα κύρια Μακάμια ἀρχόμενα ἀπὸ τοῦ **Γεγκιὰχ** ὅπερ ἐστὶ πρώτη βάσις τοῦ διαγράμματός εἰσι ταῦτα : Γεγκιὰχ, Ἀσηράν, Ἀράκ, Ῥάστ, Διουγκιὰχ, Σεγκιὰχ, Τζαργκιὰχ, Νεβά, Χουσεϊνή, Ἐβίτζ, Γκερδανιέ, καὶ Μουχαγιέρ.

Τῶν δὲ Σιουπέδων εἰς κυρίους καὶ καταχρηστικούς διαιρουμένων, οἱ μὲν κύριοι Σιουπέδες ἀπὸ τοῦ **Νύμ** Ἀτζέμ ἀσηράν περδέ, ἥτοι ἡμιτόνου, τοῦ διαγράμματος ἢ τῆς Πανδουρίδος ἀρχόμενοι, εἰσὶν ὡς εἶπον, δεκατρεῖς οἱ ἀκόλουθοι : Ἀτζέμ ἀσηράν, Ῥαχαβή σαγήρ, Ζιργκιουλέ, Νεχαβέντ σαγήρ, Πιουσελίκ, Οὐζάλ, Σεμπά, Μπεγιάτί, Χησάρ, Ἀτζέμ, Μαχούρ, Σεχνάζ, καὶ Σιουμπουλέ.

Ὀνομάζονται δὲ **Κύριοι Σιουπέδες** διότι παράγονται μὲν, ὡς εἶπον, ἐκ τῶν κυρίων τόνων ἢ ἤχων, ἀλλ' εἰς τὴν Πανδουρίδα ἕκαστος αὐτῶν ἔχει ἴδιον περδὲν ἥτοι τόνον ὀνομαζόμενον **Νύμιον** ἥτοι ἡμίτονον.

Οἱ δὲ **Καταχρηστικοὶ Σιουπέδες**, ὑπὲρ τοὺς ἐννενήκοντα ἀριθμούμενοι, εἰσὶν οὗτοι : Οὐσάκ, Χουζή, Ζεμζεμέ,

σελ. 13

69. Μουχαλίφ αράκ, 70. Πιουσελίκ, 71. Μπεστενιγκιάρ, 72. Εβίτζ, 73. Εβίτζ αράκ, 74. Ρούι αράκ, 75. Ζιλγκές, 76. Ζιλγκές χαβεράν, 77. Μπεστέ ισφαχάν, 78. Ραχάτουλ ερβάχ, 79. Ραχάτ φεζά, 80. Φεραχνάκ, 81. Σεφκού εβσά, 82. Εβίτζ μουχαλίφ, 83. Εβίτζ πιουσελίκ, 84. Μαχούρ, 85. Γκερδανιέ, 86. Γκερδανιέ πιουσελίκ, 86. Ραχαβή κεπήρ, 87. Νεχαβέντ κεπήρ, 88. Μπιουμπεργκέ, 89. Μπιοζριούκ, 90. Πεσεντιδέ, 91. Σουζιδίλ αρά, 92. Χητζαζκιάρ, 93. Σαζκιάρ, 94. Σουζινάκ, 95. Μουχαγιέρ, 96. Πιουσελίκ, 97. Αραζπάρ πιουσελίκ, 98. Βετζχή αρεζπάρ, 99. Ατζέμ, 100. Ατζέμ κιουρδή, 101. Ατζέμ πιουσελίκ, 102. Νεβρούζ ατζέμ, 103. Μουχαλίφ χησάρ, 104. Σήρφ πιουσελίκ, 105. Γκιουλλιζάρ, 106. Μαχούρ ασηράν, 107. Σεχνάζ, 108. Σεχνάζ πιουσελίκ, 109. Ριουκιούπ, 110. Ουρπάρ, 111. Μουχαγέρ σιουμπουλέ.

Από τα Μακάμια αυτά, όπως είπα, άλλα ονομάζονται Κύρια Μακάμια και είναι δώδεκα, τα άλλα ονομάζονται Σιουπέδες.

Τα δώδεκα κύρια Μακάμια ξεκινώντας από το Γιεγκιάχ, το οποίο είναι η πρώτη βάση του διαγράμματος **είναι τα εξής**: 1. Γιεγκιάχ, 2. Ασηράν, 3. Αράκ, 4. Ραστ, 5. Διουγκιάχ, 6. Σεγκιάχ, 7. Τζαργκιιάχ, 8. Νεβά, 9. Χουσεϊνί, 10. Εβίτζ, 11. Γκερδανιέ, 12. Μουχαγέρ.

Από τους Σιουπέδες, που διαιρούνται σε κύριους και καταχρηστικούς, **οι κύριοι σιουπέδες** ξεκινώντας από το Νυμ Ατζέμ ασηράν περδέ, που είναι ημίτονο [μεσοφωνή δηλαδή βρίσκεται ανάμεσα σε δύο κύριους περδέδες-μακάμια] στο διάγραμμα της Πανδουρίδας, **είναι** όπως είπα, **οι εξής** δεκατρείς: 1. Ατζέμ ασηράν, 2. Ραχαβή σαγήρ, 3. Ζιργκιουλέ, 4. Νεχαβέντ σαγήρ, 5. Πιουσελίκ, 6. Ουζάλ, 7. Σεμπά, 8. Μπεγιατί, 9. Χησάρ, 10. Ατζέμ, 11. Μαχούρ, 12. Σεχνάζ, 13. Σιουμπουλέ.

Ονομάζονται μάλιστα Κύριοι Σιουπέδες επειδή αν και παράγονται, όπως είπα, από τους κύριους τόνους ή ήχους, ωστόσο καθένας απ' αυτούς έχει στη Πανδουρίδα τον δικό του περδέ, δηλαδή τόνο [=ύψος-pitch] που ονομάζεται Νύμιον, δηλαδή ημίτονον [=μεσοφωνή].

Οι δε Καταχρηστικοί Σιουπέδες, που είναι πάνω από ενενήντα, **είναι** οι εξής: 1. Ουσάκ, 2. Χουζή, 3. Ζεμζεμέ,

Μαγιά, Χουζάμ, Κιουρδής, Νεβρούζ, Χηράμ, Μουσταχάρ, Ζαβίλ, Νισαμπούρ, Νισαθερέκ, Ίσφαχάν, Χιτζάζ, Πεντζιουγκιάχ, ἕτερον Πεντζιουγκιάχ, Νιγρίζ, ἕτερον Νιγρίζ, Καρτζιγάρ, Ταχίρ, Μπαμπά ταχίρ, Σουλτανι ἀράκ, Γκεβέστ, Ζιρεφχέντ, Σελμέκ, Σουρί, Νεβάϊ ἀσηράν, Μπεϊζάν κιουρδής, Ἀραμπάν, Μπεγιατι ἀραμπάν, Γκιουμούς γκερδάν, Φεράχ φεζά, Σέτ ἀραμπάν, Σήρφ ἀραμπάν, Μπεγιατι πριουσελίκ, Χορασάν, Νέτζιτ, Νουχιούφτ, Σέφκου τaráπ, Σουζιδίλ, Σήρφ χιτζάζ, Μουχαλίφ ἀράκ, Μπεστενιγκιάρ, Ρούϊ ἀράκ, Ζιλγκιές, Ζιλγκιές χαθεράν, Μπεστέ ισφαχάν, Ραχάτουλ έρβάχ, Ραχάτ φεζά, Φεραχνάκ, Σέφκου έβσά, Μπιουμπεργκέ, Μπιουζριούκ, Σουζιτίλ ἀρά, Πεσεντιτέ, Χιτζαζκιάρ, Σαζκιάρ, Σουζινάκ, Κιοτζέκ, Ἀρεζμπάρ, Βετζχι ἀρεζμπάρ, Νεβρούζ άτζέμ, Μουχαλίφ χησάρ, Γκιουλλιζάρ, Ριουχιούπ, Ούρμπάν, καὶ Μουχαγιέρ σιουμπιουλέ.

Ὅνομάζονται δὲ Κ α τ α χ ρ η σ τ ι κ οὶ διότι δὲν ἔχουσιν ἴδιον περδέν εἰς τὴν Πανδουρίδα, καὶ παράγονται ἐκ τῶν κυρίων τόνων καὶ ἡμιτόνων.

Ἡ παρ' ἡμῖν καὶ Ἀραβοπέρσαις πανδουρίς αὕτη, κοινῶς λεγομένη Ταμποῦρι, καθὼς καὶ ὅλα τὰ ἀραβοπερσικὰ ὄργανα, ἄρχονται ἀπὸ τῶν κατιουσῶν φωνῶν ἥτοι ἀπὸ βαρέων τόνων.

Πρώτη δὲ κατιοῦσα φωνή, ἥτοι πρῶτος βαρὺς τόνος, εἶναι ὁ πρῶτος περδές, πρῶτος τόνος, τῆς πανδουρίδος, παρ' Ἀραβοπέρσαις καλούμενος Γιεγκιάχ (α).

(α) Τό Γιεγκιάχ εἶναι λέξις περσική, σύνθετος ἐκ τοῦ Γ ἢ κ, ὅπερ σημαίνει μ ο ν ά ς, καὶ τοῦ Γ κ ἢ ά χ ὅπερ σημαίνει τ ό π ο ς, ἢ β ά σ ι ς· ὥστε Γιεγκιάχ σημαίνει εἰς τὴν Μουσικὴν π ρ ώ τ η β ά σ ι ς. Εἶναι δὲ τὸ Γιεγκιάχ ἡ βάση τῆς διαιρέσεως τῶν τόνων καὶ τοῦ τροχοῦ· σαφέστερον δ' εἰπεῖν εἶναι ὁ πρῶτος περδές ἢ πρῶτος τόνος τῆς Πανδουρίδος καὶ τῆς δισδιαπασῶν κλίμακος, ταῦτιζόμενος καθ' ὅλα μὲ τὰς διαιρέσεις τῶν τόνων τῶν ἀρχαίων. Ἐν τῇ ἀναβάσει ἀντιφωνία τοῦ Γιεγκιάχ εἶναι ὁ τόνος τοῦ Νεβά. Ἀντιφωνία δὲ τοῦ Νεβά εἶναι ὁ τόνος τοῦ τίζ Νεβά. Καὶ ἐνταῦθα συμπληροῦται τὸ δισδιαπασῶν τοῦ διαγράμματος.

σελ. 14

4. Μαγέ, 5. Χουζάμ, 6. Κιουρδή, 7. Νεβρούζ, 8. Χηράμ, 9. Μουσταχάρ, 10. Ζαβίλ, 11. Νισαμπούρ, 12. Νισαβερέκ, 13. Ισφαχάν, 14. Χιτζάζ, 15. Πεντζουγκιάχ, 16. έτερον Πεντζουγκιάχ, 17. Νιγρίζ, 18. έτερον Νιγρίζ, 19. Καρτζιγάρ, 20. Ταχίρ, 21. Μπαμπά ταχίρ, 22. Σουλτανί αράκ, 23. Γκεβέστ, 24. Ζιρεφκέντ, 25. Σελμέκ, 26. Σουρί, 27. Νεβái ασηράν, 28. Μπεϊζάν κιουρδή, 29. Αραμπάν, 30. Μπεγιατί αραμπάν, 31. Γκιουμούς γκερδάν, 32. Φεράχ Φεζά, 33. Σετ αραμπάν, 34. Σηρφ αραμπάν, 35. Μπεγιατί πιουσελίκ, 36. Χορασάν, 37. Νετζίτ, 38. Νουχιούφτ, 39. Σέφκου ταραπ, 40. Σουζιδίλ, 41. Σηρφ χιτζάζ, 42. Μουχαλίφ αράκ, 43. Μπεστενιγκιάρ, 44. Ρούι αράκ, 45. Ζιλγκιές, 46. Ζιλγκιές χαβεράν, 47. Μπεστέ ισφαχάν, 48. Ραχάτουλ ερβάχ, 49. Ραχάτ φεζά, 50. Φεραχνάκ, 51. Σέφκου εβσά, 52. Μπιουμπεργκέ, 53. Μπιουζριούκ, 54. Σουζιτίλ αρά, 55. Πεσεντιτέ, 56. Χιτζαζκιάρ, 57. Σαζκιάρ, 58. Σουζινάκ, 59. Κιοτζέκ, 60. Αρεζμπάρ, 61. Βετζχί αρεζμπάρ, 62. Νεβρούζ ατζέμ, 63. Μουχαλίφ χησάρ, 64. Γκιουλλιζάρ, 65. Ριουκιούπ, 66. Ουρμπάν, 67. Μουχαγιέρ σιουμπιουλέ.

Και ονομάζονται Καταχρηστικοί επειδή δεν έχουν δικό τους περδέ στην Πανδουρίδα, και παράγονται από τους κύριους τόνους και τα ημίτονα⁴.

Η δική μας και η αραβοπερσική πανδουρίς, κοινώς λεγόμενη Ταμπούρι, καθώς και όλα τα αραβοπερσικά όργανα, αρχίζουν από τις κατιούσες φωνές⁵, δηλαδή από τους βαρείς τόνους (φθόγγους).

Πρώτη κατιούσα φωνή, δηλαδή πρώτος βαρύς τόνος, είναι ο πρώτος περδές, ο πρώτος τόνος της πανδουρίδας, που ονομάζεται από τους Αραβοπέρσες Γιεγκιάχ (α).

(α) Το Γιεγκιάχ είναι λέξη περσική, σύνθετη από το Γιεκ, που σημαίνει μονάς, και από το Γκιάχ που σημαίνει τόπος, ή βάση. Οπότε Γιεγκιάχ ως μουσικός όρος σημαίνει πρώτη βάση. Και είναι το Γιεγκιάχ η βάση της διαιρέσεως των τόνων και του τροχού. Συγκεκριμένα, είναι ο πρώτος περδές, ή πρώτος τόνος (φθόγγος) της πανδουρίδας και της δις διαπασών κλίμακας, ταυτιζόμενος καθόλα με την ταξινόμηση των τόνων των αρχαίων. Ανοδικά, κατά μία οκτάβα πάνω (αντιφωνία) από το Γιεγκιάχ βρίσκεται ο φθόγγος Νεβά. Και μια οκτάβα πάνω από το Νεβά είναι το τιζ Νεβά. Και εκεί (στον τιζ Νεβά) ολοκληρώνεται το διάγραμμα του διςδιαπασών.

⁴ Δηλαδή, είναι ονόματα που σχετίζονται μόνο με τροπικό μέλος το οποίο υλοποιείται με τους φθόγγους που έχουν δικό τους περδέ: τα 12 κύρια μακάμια και τους 13 κύριους σιουπέδες. Οι καταχρηστικοί Σιουπέδες είναι μόνο τρόποι, όχι φθόγγοι.

⁵ Με τον όρο «κατιούσαι φωνές» αποδίδει τον όρο «ασιράνια» τον οποίο απαντάμε στον Στέφανο Δομέστιχο, και που αφορά στους κάτω του Αράκ φθόγγους.

Ἀναβαίνοντες ἀπὸ τὸ Γιεγκιὰχ ἓνα περδέν, ἤτοι ἓνα τόνον ἢ φωνήν, οἱ Ἀραβοπέρσαι δίδουσιν αὐτῷ ὄνομα ἐτέρου Μαχαμίου, ὀνομαζομένου Ἀ σ η ρ ἄ ν· ἀπὸ τὸ Ἀσηράν τοῦτο ἀναβαίνοντες πάλιν ἓνα τόνον ἔχουσι τὸ Ἀ ρ ἄ χ, καὶ οὕτω καθεξῆς ἐκάστη ἀνάβασις ἀπὸ τόνου εἰς τόνον παράγει ἰδιαίτερον κύριον Μαχαμίον.

Ἐκαστον διάστημα ἀπὸ τόνου εἰς τόνον διαιρεῖται ἐν τοῖς μουσικοῖς ὀργάνοις εἰς δύο, εἰς Δίεσιν καὶ Ὑφεσιν. Ἀπὸ ἑκαστον δὲ τόνον ἀναβάνοντες ἢ καὶ καταβάνοντες κατὰ ἡμίσειαν φωνήν, ἤτοι κατὰ ἡμιτόνιον, ἐκτελοῦμεν τὸ μέλος ἐνὸς κυρίου Σιουπέ.

Ἡ βᾶσις τῶν δεκατριῶν κυρίων Σιουπέδων κεῖται ἐν τῷ μέσῳ τοῦ μεταξὺ τῶν δύο κυρίων τόνων Ἀσηράν καὶ Ἀράχ διαστήματος. Τὴν δὲ μεταξὺ τῶν δύο τούτων κυρίων τόνων Ἀσηράν καὶ Ἀράχ ἐκτελουμένην ἡμίσειαν φωνήν, οἱ Ἀραβοπέρσαι καλοῦσι Νύμ, ἤτοι ἡμίτονον, ὅπερ ἐστὶ ὁ τόνος τοῦ Ἀτζέμ ἀσηράν. Τὴν δὲ μεταξὺ τοῦ Ἀράχ καὶ τοῦ Ῥάστ τόνου ἐκφερομένην φωνήν, ὀνομάζουσι Ῥαχαβί. Τὴν μεταξὺ τοῦ Ῥάστ καὶ Διουγκιὰχ τόνου, ὀνομάζουσι Ζιργκιουλέ. Τὴν μεταξὺ τοῦ Διουγκιὰχ καὶ Σεγκιὰχ τόνου, ὀνομάζουσι Νεχαβέντ. Τὴν μεταξὺ τοῦ Σεγκιὰχ καὶ Τζαργκιὰχ τόνου, ὀνομάζουσι Πιουσελίχ. Μέχρι τοῦ σημείου τούτου παράγεται ἐν ἡμίτονον μεταξὺ δύο κυρίων Μαχαμίων.

Ἄλλ' ἀπὸ τοῦ Τζαργκιὰχ εἰς τὸν Νεβά, ὅντα τόνον μείζονα, παράγονται δύο Νύμια, δηλαδή δύο ἡμίτονα, τὸ Οὐζᾶλ καὶ τὸ Σεμπά· καὶ τὸ μὲν Οὐζᾶλ κεῖται πλησίον τοῦ Τζαργκιὰχ, τὸ δὲ Σεμπά πλησίον τοῦ Νεβά. Μεταξὺ δὲ τοῦ Νεβά καὶ τοῦ Χουσεϊνί, παράγονται ἔτι δύο Νύμια, τὸ Μπεγιάτὶ καὶ τὸ Χησάρ· καὶ τὸ μὲν Μπεγιάτὶ πλησίον τοῦ Νεβά, τὸ δὲ Χησάρ πλησίον τοῦ Χουσεϊνί. Μεταξὺ τοῦ Χουσεϊνί καὶ τοῦ Ἐβίτζ, παράγεται ἐν μόνον Νύμιον ὀνομαζόμενον Νὺμ Ἀτζέμ. Μεταξὺ τοῦ Γκερδανιέ καὶ Μουχαγιέρ, παράγεται τὸ Νὺμ Σεχνάζ. Μεταξὺ τοῦ

σελ. 15

Ανεβαίνουντας από το Γιεγκιάχ κατά έναν περδέ, δηλαδή κατά έναν φθόγγο ή μία φωνή, οι Αραβοπέρσες δίνουν στον περδέ αυτόν το όνομα ενός ακόμα Μακαμιού που ονομάζεται Ασηράν. Από το Ασηράν κατά ένα φθόγγο ψηλότερα τοποθετούν το Αράκ, και ούτω καθεξής κάθε ανέβασμα από τόνο σε τόνο παράγει ένα μοναδικό κύριο Μακάμι. ⁶

Κάθε διάστημα από φθόγγο σε φθόγγο υποδιαιρείται στα μουσικά όργανα σε δύο τμήματα, σε Δίεση και Υφέση. Και από κάθε φθόγγο ανεβαίνουντας ή κατεβαίνουντας κατά μισή φωνή, δηλαδή κατά ημιτόνιο, εκτελούμε το μέλος [=παράγουμε τον ήχο – το συγκεκριμένο ύψος] ενός κύριου Σιουπέ.

Η βάση [ο χαμηλότερος φθόγγος] των δεκατριών κύριων Σιουπέδων βρίσκεται στο μέσον του διαστήματος μεταξύ των δύο κυρίων φθόγγων Ασηράν και Αράκ. Την ενδιάμεση παραγόμενη φωνή [το ύψος-pitch] μεταξύ των δύο αυτών κύριων φθόγγων, του Ασηράν και του Αράκ, οι Αραβοπέρσες αποκαλούν Νυμ, δηλαδή ημίτονο, το οποίο στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι ο φθόγγος του Ατζέμ ασηράν. Και το μεταξύ του Αράκ και Ραστ φθόγγου τονικό ύψος το ονομάζουν Ραχαβί. Το μεταξύ των φθόγγων Ραστ και Διουγκιάχ το ονομάζουν Ζιργκιουλέ. Το μεταξύ Διουγκιάχ και Σεγκιάχ το ονομάζουν Νεχαβέντ. Το μεταξύ των φθόγγων Σεγκιάχ και Τζαργκιιάχ το ονομάζουν Πιουσελίκ. Μέχρι αυτό το σημείο παράγεται ένα ημίτονο μεταξύ δύο κυρίων Μακαμιών.

Αλλά από το Τζαργκιιάχ μέχρι το Νεβά, διάστημα μείζονος τόνου, παράγονται δύο Νύμια, δηλαδή ημίτονα, το Ουζάλ και το Σεμπά. Και το μεν Ουζάλ βρίσκεται εγγύτερα στο Τζαργκιιάχ, ενώ το Σεμπά εγγύτερα στο Νεβά. Μεταξύ του Νεβά και του Χουσεϊνί, παράγονται επίσης δύο Νύμια, το Μπεγιατί και το Χησάρ. Και το Μπεγιατί βρίσκεται εγγύτερα στο Νεβά, ενώ το Χησάρ εγγύτερα στο Χουσεϊνί. Μεταξύ του Χουσεϊνί και του Εβίτζ παράγεται ένα μόνο Νύμι που ονομάζεται Νυμ Ατζέμ.⁷ Μεταξύ του Γκερδανιέ και του Μουχαγέρ παράγεται το Νυμ Σεχνάζ. Μεταξύ του

⁶ Εδώ ο Κηλτζανίδης την από φθόγγο σε φθόγγο ανάβαση την εννοεί να πραγματοποιείται στο υποσύνολο των φθόγγων που είναι Κύρια Μακάμια.

⁷ Στη συνέχεια ο Κηλτζανίδης θα έπρεπε να κάνει αναφορά για τον Κύριο Σιουπέ τον μεταξύ των Κυρίων Μακαμιών Εβίτζ και Γκερδανιέ, δηλαδή το Μαχούρ, αλλά την υπερπηδά.

Μουχαγιέρ καὶ Τίζ Σεγκιάχ, παράγεται τὸ Νὺμ Σιουμπιουλέ. Καὶ ἐνταῦθα συμπληροῦνται οἱ δεκατρεῖς Κύριοι Σιουπέδες.

Τοὺς δὲ καταχρηστικούς, ὑπὲρ τοὺς ἐννενήκοντα ὄντας, καὶ αὐτοὺς Μακάμια ἐν γένει ὑπὸ τῶν Ἀρσβοπερσῶν καλουμένους, ἡμεῖς ὀνομάζομεν Φθοριζομένας χρώας, καὶ Θέσεις ἢ καὶ Σχηματισμούς, καθότι ἕκαστος αὐτῶν ἀποτελεῖ ἐν ἰδιαίτερον μέλος.

Τίνι τρόπῳ γίνεται ἡ ἐφαρμογὴ αὐτῶν, καὶ πόθεν παράγονται τὰ κύρια Μακάμια, καὶ οἱ κύριοι καὶ καταχρηστικοὶ Σιουπέδες, ὑποδεικνύω ἐνταῦθα εἰς δύο διαγράμματα, ἥτοι Κλίμακας, ὧν εἰς τὴν μίαν ἐσημείωσα τὰ ὀνόματα τῶν δώδεκα κυρίων Μακαμίων, καὶ τῶν δεκατριῶν κυρίων Σιουπέδων· εἰς δὲ τὴν ἐτέραν ἐσημείωσα τὰ τῶν καταχρηστικῶν Σιουπέδων, δεικνύων οὕτω σαφέστατα τὰς βάσεις, καὶ τὴν παραγωγὴν ἑκάστου αὐτῶν.

σελ. 16

Μουχαγέρ και του Τιζ Σεγκιάχ παράγεται το Νυμ Σιουμπουλέ. Και με αυτό συμπληρώνονται οι δεκατρείς Κύριοι Σιουπέδες.

Τους καταχρηστικούς [Σιουπέδες], που είναι πάνω από εννενήντα, και γενικά οι Αραβοπέρσες κι αυτούς Μακάμια τους αποκαλούν, εμείς τους ονομάζουμε Φθοριζόμενες χρώες, και Θέσεις ή Σχηματισμούς, καθότι καθένας από αυτούς είναι και ένας αυτοτελής μελωδικός πυρήνας [seyir / σαγήρ], (βλ. και ΔΔ σελ. 270) .

Τον τρόπο με τον οποίο συναρμόζονται όλοι αυτοί οι φθόγγοι, και από ποιο ύψος παράγονται τα κύρια Μακάμια και οι κύριοι και οι καταχρηστικοί Σιουπέδες, καταδεικνύω εδώ σε δύο διαγράμματα, δηλαδή Κλίμακες, εκ των οποίων στη μία σημείωσα τα ονόματα των δώδεκα κυρίων Μακαμιών και των δεκατριών κυρίων Σιουπέδων, ενώ στο δεύτερο σημείωσα όσα αφορούν στους καταχρηστικούς Σιουπέδες, καταδεικνύοντας σαφέστατα τις βάσεις και την παραγωγή καθενός από αυτούς.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Β'.



Παραβολή τῶν Μακαμίων πρὸς τοὺς ἤχους τῆς καθ' ἡμᾶς Ἑκκλησιαστικῆς Μουσικῆς.

Τὸ Γιεγκιάχ, ὁ πρῶτος τόνος τοῦ διαγράμματος, ἐξομοιοῦται τῷ $\lambda \pi$ ἤχῳ. Ὁ δεύτερος τόνος, ἦτοι τὸ Ἀσηράν, ἐξομοιοῦται τῷ $\lambda \pi$ ἤχῳ. Ὁ τρίτος τόνος, ἦτοι τὸ Ἀράχ, ἐξομοιοῦται τῷ βαρεῖ \sim ἤχῳ. Ὁ τέταρτος τόνος, ἦτοι τὸ Ῥάστ, ἐξομοιοῦται τῷ $\lambda \pi \sigma$ ἤχῳ. Ὁ πέμπτος τόνος, ἦτοι τὸ Διουγκιάχ (α) ἐξομοιοῦται τῷ η ἤχῳ, ὅστις μόνος ἐστὶν ἀρχὴ καὶ οἶονεῖ θε-

(α) Διουγκιάχ, λέξις περσικὴ, σύνθετος ἐκ τοῦ Διου καὶ Γκιάχ. Τὸ Διου σημαίνει δύο τὸ γκιάχ, τόπος ἢ βάσις· ὥστε εἰς τὴν Μουσικὴν Διουγκιάχ σημαίνει δευτέρα βάσις. Λέγεται δὲ τὸ Διουγκιάχ δευτέρα βάσις σχετικῶς πρὸς τὴν διαίρεσιν τῶν τόνων, ἐνθα, ὡς εἴρηται, τὸ Γιεγκιάχ εἶναι ἡ πρώτη βάσις. Ἀλλ' ἐν τῇ διαιρέσει τῶν κυρίων ἤχων τὸ Διουγκιάχ λαμβάνει τὰ πρωτεῖα καὶ εἶναι μείζων τόνος καὶ οἶονεῖ θεμέλιον αὐτῶν, τόσον παρ' ἡμῖν, ὅσον καὶ παρ' Ἀραβοπέρσαις. Ἐν ἄλλαις λέξεσιν ἀρχὴ τοῦ πρώτου τροχοῦ εἶναι τὸ Γιεγκιάχ, πρώτη βάσις· ἀρχὴ δὲ τοῦ δευτέρου τροχοῦ εἶναι τὸ Διουγκιάχ γινόμενον ὡτ' αὖ πρῶτη βάσις τοῦ δευτέρου τροχοῦ. Οἱ πλάγιοι ἤχοι κατατάσσονται ἐν τῷ πρώτῳ τροχῷ, ἐν ᾧ πρωτεύει τὸ Γιεγκιάχ· οἱ δὲ κύριοι κατατάσσονται ἐν τῷ δευτέρῳ, ἐν ᾧ πρωτεύει τὸ Διουγκιάχ, καθὼς θέλομεν ἰδεῖ εἰς τὸ γ'. διάγραμμα.

σελ. 20




ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄
Αντιπαράβολή των Μακαμιών με τους ήχους της
Εκκλησιαστικής μας Μουσικής.

Το Γιεγκιάχ, πρώτος φθόγγος του διαγράμματος, αντιστοιχεί στον πλάγιο του [έσω] Α΄ ήχο. Ο δεύτερος φθόγγος, δηλαδή το Ασηράν, αντιστοιχεί στον πλάγιο του [έσω] Β΄ ήχο. Ο τρίτος φθόγγος, δηλαδή το Αράκ, αντιστοιχεί στον βαρύ ήχο. Ο τέταρτος φθόγγος, δηλαδή το Ραστ, αντιστοιχεί στον πλάγιο του Δ΄ ήχο. Ο πέμπτος φθόγγος, δηλαδή το Διουγκιάχ (α) αντιστοιχεί στον [έσω] Α΄ ήχο, ο οποίος από μόνος του είναι η αρχή και κατά κάποιον τρόπο

(α) Διουγκιάχ, λέξη περσική, σύνθετη από το Διού και Γκιάχ. Το Διού σημαίνει δύο και το γκιάχ σημαίνει τόπος ή βάση. Δηλαδή το Διουγκιάχ στη μουσική ορολογία σημαίνει δεύτερη βάση. Και επιλέγεται το Διουγκιάχ να ονομαστεί δεύτερη βάση κατά τον συσχετισμό του με την κατανομή των φθόγγων, όπου όπως ειπώθηκε το Γιεγκιάχ είναι η πρώτη βάση. Αλλά στην ταξινόμηση των κύριων ήχων, το Διουγκιάχ λαμβάνει τα πρωτεία και είναι μείζων τόνος⁸ και κατά κάποιον τρόπο θεμέλιο της τάξης τους, τόσο για μας όσο και για τους Αραβοπέρσες. Με άλλα λόγια, αρχή του πρώτου τροχού είναι το Γιεγκιάχ, η πρώτη βάση. Και αρχή του δεύτερου τροχού είναι το Διουγκιάχ, παίρνοντας έτσι θέση πρώτης βάσης του δεύτερου τροχού. Οι πλάγιοι ήχοι κατατάσσονται στον πρώτο τροχό, όπου πρωτεύει το Γιεγκιάχ, ενώ οι κύριοι κατατάσσονται στον δεύτερο, όπου πρωτεύει το Διουγκιάχ⁹, όπως θα δούμε στο γ΄ διάγραμμα.

⁸ Ο Κηλτζανίδης εδώ εκφεύγει από τον ορισμό «Μακάμ = φθόγγος – τονικό ύψος» και με μία θεώρηση που ανάγεται στη θεωρία του τροχού και των απηχημάτων, προσδιορίζει το Διουγκιάχ (έσω πρώτο ήχο) διά του μελωδήματος σε διάστημα μείζονος τόνου το οποίο απηχεί τον πρώτο ήχο, δηλαδή το απήχημα ανανές.

⁹ Τα πρωτεία του Διουγκιάχ οφείλονται δηλαδή στο ότι είναι η βάση, η αρχή του τροχού των κύριων ήχων.

μέλιον τῆς ἡμετέρας, καὶ τῆς τῶν Ἀραβοπερσῶν Μουσικῆς. Ὁ ἕκτος τόνος, ἥτοι τὸ Σεγκιάχ (α), ἑξομοιοῦται τῷ δευτέρῳ  ἤχῳ· ὁ ἑβδομος τόνος, ἥτοι τὸ Τζαργκιάχ (β), ἑξομοιοῦται τῷ τρίτῳ  ἤχῳ· ὁ ὄγδοος τόνος, ἥτοι τὸ Νεβά, (γ), ὅπερ ἐστὶν ἡ ἀντιφωνία τοῦ Γιεγκιάχ, ἑξομοιοῦται τῷ τετάρτῳ  ἤχῳ. Καὶ οὕτω κατὰ σύγκρισιν τοῦ εἰρημένου σοφοῦ Δ. Καν-τεμήρεως ἀποτελοῦνται οἱ παρ' ἡμῖν ὀκτὼ ἤχοι.

Οἱ δὲ Ἀραβοπέρσαι προσθέτουσιν εἰς τοὺς εἰρημένους κυρίους

(α) Σεγκιάχ, λέξις περσική, σύνθετος ἐκ τοῦ Σε καὶ Γκιάχ. Τὸ Σε σημαίνει τρία, τὸ Γκιάχ τόπος ἢ βάσις· ὥστε εἰς τὴν Μουσικὴν Σεγκιάχ σημαίνει τρίτη βάσις. Λέγεται δὲ τὸ Σεγκιάχ τρίτη βάσις σχετικῶς πρὸς τὴν διαίρεσιν τῶν τόνων τοῦ διαγράμματος· σχετικῶς ὅμως πρὸς τὴν διαίρεσιν τῶν κυρίων ἤχων τὸ Σεγκιάχ εἶναι δευτέρα βάσις καὶ ἐλάσσων τόνος.

(β) Τζαργκιάχ, λέξις περσική, σύνθετος ἐκ τοῦ Τζάρ καὶ Γκιάχ. Τὸ Τζάρ σημαίνει τέσσαρα· τὸ γκιάχ τόπος ἢ βάσις. Εἰς τὴν Μουσικὴν Τζαργκιάχ δηλοῖ τετάρτη βάσις τοῦ διαγράμματος. Καὶ ἐν μὲν τῇ διαίρεσει τῶν τόνων εἶναι πράγματι τετάρτη βάσις· ἀλλ' ἐν τῇ διαίρεσει τῶν κυρίων ἤχων τὸ Τζαργκιάχ εἶναι τρίτη βάσις καὶ ἐλάχιστος τόνος. Ἐν κεφαλαίῳ· τὸ μὲν Διογκιάχ εἶναι ὁ πρῶτος ἤχος καὶ ὁ μείζων τόνος· τὸ δὲ Σεγκιάχ εἶναι ὁ δεύτερος ἤχος καὶ ὁ ἐλάσσων τόνος· τὸ δὲ Τζαργκιάχ ὁ τρίτος ἤχος καὶ ἐλάχιστος τόνος. Διὰ τῶν τριῶν τούτων συμπληροῦνται οἱ τρεῖς τόνοι τοῦ διατονικοῦ γένους. Καὶ αὐτῶν δὲ τῶν Ἀραβοπερσῶν ἐχόντων τὴν αὐτὴν ταύτην διαίρεσιν, ἀποδεικνύεται ἐκ τούτου ὅτι ἡ Μουσικὴ αὐτῶν πηγάζει ἐκ τῆς ἡμετέρας.

(γ) Τὸ Νεβά εἶναι ἐπίσης λέξις περσική. Ἔχει δὲ τρεῖς σημασίας· πρῶτον δηλοῖ μεσαίαν μελωδίαν, κατὰ τὴν διαίρεσιν τῶν τόνων τοῦ διαγράμματος, καὶ εἶναι ἡ ἀντιφωνία τοῦ Γιεγκιάχ· δεύτερον δηλοῖ ἀνάπαυσιν, κατὰ τὴν διαίρεσιν τῶν ὀκτὼ ἤχων καὶ διὰ τὴν συμπλήρωσιν αὐτῶν· καὶ τρίτον Ἀρμονίαν, ὥστε ἡρμωσμένον εἶη ἂν τὸ πεντάχορδον σύστημα, τὸ τετράχορδον, καὶ τὸ τρίχορδον καθ' ἑαυτὰς· τὸ ἐκ τούτων σύνθετον, ἥτοι τὸ ὀκτάχορδον λέγεται Ἀρμονία. Ἐν δὲ τῇ Μουσικῇ σημαίνει μεσαῖος τόνος τοῦ διαγράμματος, καθότι, ὡς ἐρρέθη ἀνωτέρω, ἀρχόμενοι ἀπὸ τοῦ Γιεγκιάχ, εὐρίσκομεν τὸ Νεβά· ἀντιφωνία δὲ τοῦ Νεβά εἶναι τὸ Τίξ Νεβά· καὶ οὕτως ἀποτελεῖται ἡ δισδιαπασὼν κλίμαξ, τοῦθ' ὅπερ ἀποδεικνύεται καὶ διὰ τῆς Πανδουρίδος.

το θεμέλιο της δικής μας και της Αραβοπερσικής Μουσικής. Ο έκτος φθόγγος, το Σεγκιάχ (α), αντιστοιχεί στον δεύτερο ήχο. Ο έβδομος φθόγγος, το Τζιαργκιάχ (β), αντιστοιχεί στον τρίτο ήχο. Ο όγδοος φθόγγος, το Νεβά (γ), το οποίο είναι αντιφωνία [οκτάβα πάνω] του Γιεγκιάχ, αντιστοιχεί στον τέταρτο ήχο. Έτσι, συγκρίνοντας και με αυτά που ο προαναφερθείς σοφός Δ. Καντεμήρης επιβεβαιώνει, ολοκληρώνονται οι δικοί μας οκτώ ήχοι.

Οι Αραβοπέρες όμως, προσθέτουν στους ήχους που προαναφέραμε,

(α) Σεγκιάχ, λέξη περσική, σύνθετη από το "Σε" και το "Γκιαχ". Το "Σε" σημαίνει τρία, το "Γκιαχ" τόπος ή βάση. Οπότε, στη μουσική ορολογία το "Σεγκιάχ" σημαίνει Τρίτη βάση. Και επιλέγεται να οριστεί το Σεγκιάχ ως τρίτη βάση κατά την ταξινόμηση των φθόγγων του διαγράμματος. Σε σχέση όμως με την κατανομή των κύριων ήχων το Σεγκιάχ είναι δεύτερη βάση και ελάσσων τόνος.

(β) Τζαργκιάχ, λέξις περσική, σύνθετη από το "Τζαρ" και "Γκιαχ". Το "Τζαρ" σημαίνει τέσσερα. Το "γκιαχ" τόπος ή βάση. Στη μουσική ορολογία το "Τζαργκιάχ" υποδηλώνει την τέταρτη βάση του διαγράμματος. Και ναι μεν κατά την ταξινόμηση των φθόγγων είναι τέταρτη βάση, αλλά κατά την κατανομή των κυρίων ήχων είναι η Τρίτη βάση και ελάχιστος τόνος. Συγκεφαλαιώνοντας: Το Διουγκιάχ είναι ο πρώτος ήχος και ο μείζων τόνος (απέχει κατά μείζονα τόνο από το κατώτερο αυτού κύριο Μακάμι – το Ραστ). Το Σεγκιάχ είναι ο δεύτερος ήχος και ο ελάσσων τόνος [δηλαδή, απέχει κατά ελάσσονα τόνο από το Διουγκιάχ]. Το Τζαργκιάχ είναι ο τρίτος ήχος και ο ελάχιστος τόνος (απέχει κατά ελάχιστο τόνο από το Σεγκιάχ). Με αυτούς τους τρεις συμπληρώνονται οι τρεις τόνοι [=φθόγγοι] του διατονικού γένους¹⁰. Και επειδή και οι Αραβοπέρες έχουν ακριβώς αυτήν την διαίρεση [στα είδη των τόνων, δηλαδή μείζων, ελάσσων και ελάχιστος], από αυτό προκύπτει ότι η Μουσική τους πηγάζει από τη δική μας.

(γ) Το Νεβά είναι επίσης λέξη περσική. Έχει τρεις σημασίες: Κατά πρώτον σημαίνει μεσαία μελωδία, σύμφωνα με την κατανομή των φθόγγων του διαγράμματος, και είναι η οκτάβα πάνω από το Γιεγκιάχ. Κατά δεύτερον σημαίνει ανάπαυση, σύμφωνα με την ταξινόμηση των οκτώ ήχων και για τον λόγο ότι τους ολοκληρώνει. Και κατά τρίτο σημαίνει Αρμονία [με την αρχαιοελληνική σημασία που ταυτίζει τον όρο αρμονία με την κλίμακα], όπως άλλωστε κατά τον ίδιο τρόπο θεωρούνται συναρμολογημένα το πεντάχορδο σύστημα, το τετράχορδο και το τρίχορδο στη δική μας μουσική. Και αυτό που συντίθεται από αυτά, δηλαδή το οκτάχορδο, ονομάζεται Αρμονία. Και κατά την μουσική ορολογία σημαίνει μεσαίος φθόγγος της κλίμακας [του δισδιαπασών], γιατί όπως ειπώθηκε πιο πάνω, αρχίζοντας από το Γιεγκιάχ φτάνουμε στο Νεβά, και οκτάβα πάνω από το Νεβά είναι το Τιζ Νεβά. Και έτσι συμπληρώνεται η δισδιαπασών κλίμακα, πράγμα που αποδεικνύεται με μια Πανδουρίδα.

¹⁰ Εδώ ο Κηλτζανίδης προσδίδει στα Κύρια Μακάμια τις ιδιότητες των εκκλησιαστικών ήχων, συσχετίζοντας τα διαφορετικά ύψη με τα μεταξύ αυτών διαστήματα, όπως οι εκκλησιαστικοί ήχοι συσχετίζονται μεταξύ τους θεωρητικά με τους μαθηματικούς λόγους, αλλά και πρακτικά με τα απηχήματά τους. Η θεώρηση αυτή, έχει υπέδαφος το μέρος εκείνο της Αραβοπερσικής ορολογίας που χρησιμοποιεί ταξινομικούς όρους για τους φθόγγους, όπως Διου-γκιαχ, Σε-γκιαχ. Όμως η ορολογία της Μουσικής του Μακάμ, σε ό, τι αφορά την ονοματολογία των υψών δεν περιορίζεται σε ταξινομικούς όρους, αλλά χρησιμοποιεί, ιδιαίτερα για τους σιουπέδες, απλές αντιστοιχίες ονομάτων (ακόμα και τοπωνυμίων) με τονικά ύψη.

ἤχους ἄλλους τέσσαρας καὶ οὕτω ἀποτελοῦνται, ὥς εἵπομεν, τὰ δώδεκα κύρια Μακάμια. Οἱ προστιθέμενοι οὗτοι τέσσαρες ἤχοι ἀνάγονται πάντοτε εἰς τοὺς ἡμετέρους ὀκτὼ ἤχους καὶ οὐδέποτε παραλλάσσουν, ἀλλ' ἀποτελοῦσι τὸ αὐτὸ μέλος καὶ τὴν αὐτὴν φωνήν. Οἱ προστιθέμενοι οὗτοι καλοῦνται παρ' ἡμῖν ἑπταφωνία τῶν κατιουσῶν φωνῶν, παρὰ δὲ Ἀραβοπέρσαις πρῶτον σέτι ἥτοι πρῶτος βαθμός.

Ἀκολουθῶς· ὁ ἔννατος τόνος, τὸ Χουσεϊνί, ὅστις ἐστὶν ἑπταφωνία τοῦ Ἀσηράν, ἐξομοιοῦται τῷ $\lambda\text{---}$ ἤχῳ. Ὁ δέκατος τόνος, τὸ Ἐβίτζ, ἑπταφωνία τοῦ Ἀράκ, ἐξομοιοῦται τῷ βαρεϊ $\lambda\text{---}$ ἤχῳ. Ὁ δέκατος πρῶτος τόνος, τὸ Γκερδανιέ, ἑπταφωνία τοῦ Ῥάστ, ἐξομοιοῦται τῷ $\lambda\text{---}$ ἢ τῷ $\lambda\text{---}$ ἤχῳ. Ὁ δέκατος δεύτερος τόνος, τὸ Μουχαγιέρ, ἑπταφωνία τοῦ Διουγκιάχ, ἐξομοιοῦται τῷ πρώτῳ $\lambda\text{---}$ ἤχῳ. Καὶ ἐνταῦθα ἀποτελοῦνται τὰ δώδεκα κύρια Μακάμια τῶν Ἀραβοπερσῶν.

Εἰς ταῦτα οἱ Ἀραβοπέρσαι προσθέτουσιν ἄλλους τέσσαρας περδέδες (τόνους) Τίζια Νίτια καλουμένους καὶ οὐχὶ Μακάμια.

Ἡμεῖς ὀνομάζομεν τοὺς τέσσαρας τούτους τόνους ἑπταφωνίαν τῶν καθολικῶν ἀνιουσῶν φωνῶν. Οἱ δὲ Ἀραβοπέρσαι ὀνομάζουσι τὴν προσθήκην ταύτην, Τζιφτὲ Σέτι, ἥτοι διπλοῦν δεύτερον βαθμόν. Ὅλοι ἐν γένει οἱ περδέδες (τόνοι) ἐνεργοῦσιν εἰς τὰ μουσικὰ ὄργανα τῶν Ἀραβοπερσῶν τὰ ὅποια ὀνομάζουσιν οὗτοι Σάζια, οἷα Ταμβοῦρι, Κεμάνι, Νάϊ, Μισχάλι, κτλ. Ἐχουσι δὲ τὰ ὄργανα ταῦτα τοὺς αὐτοὺς περδέδες καὶ ἐνεργοῦσιν ἀνεξαιρέτως ὥς τὸ Ταμβοῦρι (πανδουρίς), ὅπερ ἐστὶ παρ' αὐτοῖς καὶ παρ' ἡμῖν τὸ ἐντελέστερον καὶ ἀκριβέστερον ὄργανον.

Ταῦτα ἐπικυροῖ καὶ ὁ σοφὸς Δ. Καντεμῆρις ἀναγνοὺς τὰ βιβλία τῆς μουσικῆς τῶν Ἀραβοπερσῶν.

Τούτων τῶν τεσσάρων φωνῶν, δηλαδὴ περδέδων, ὁ δέκατος

ακόμα τέσσερις ήχους και έτσι, όπως είπαμε, συμπληρώνονται τα δώδεκα κύρια Μακάμια. Οι τέσσερεις αυτοί ήχοι που προστίθενται, ανάγονται πάντοτε στους δικούς μας οκτώ ήχους και διαχρονικά δεν παρουσιάζουν καμία διαφορά, αλλά επιτελούν την ίδια μελική λειτουργία και έχουν σταθερά το ίδιο τονικό ύψος. Οι προστιθέμενοι αυτοί ήχοι ονομάζονται από εμάς επταφωνία των κατιουσών φωνών [δηλαδή πάνω οκτάβα των χαμηλών φθόγγων], ενώ από τους Αραβοπέρσες πρώτον σέτι δηλαδή πρώτος βαθμός [όπως λέμε «πρώτες βαθμίδες» της κλίμακας].





Στη συνέχεια [προς τα πάνω] ο ένατος φθόγγος, το Χουσεϊνί, ο οποίος είναι πάνω οκτάβα του Ασηράν, αντιστοιχεί στον [έξω] πλάγιο δεύτερο ήχο. Ο δέκατος φθόγγος, το Εβίτζ, πάνω οκτάβα του Αράκ, αντιστοιχεί στον βαρύ επτάφωνο ήχο. Ο ενδέκατος φθόγγος, το Γκερδανιέ, πάνω οκτάβα του Ραστ, αντιστοιχεί στον πλάγιο του τετάρτου ή στον επτάφωνο πλάγιο του τετάρτου ήχο. Ο δωδέκατος φθόγγος, το Μουχαγέρ, πάνω οκτάβα του Διουγκιάχ, αντιστοιχεί στον επτάφωνο πρώτο ήχο. Και εδώ ολοκληρώνεται ο αριθμός των δώδεκα κυρίων Μακαμιών των Αραβοπερσών.

Σε αυτά οι Αραβοπέρσες προσθέτουν άλλους τέσσερις περδέδες [με την έννοια «άλλα τέσσερα τονικά ύψη»] τα οποία ονομάζονται Τίζια Νίτια, και όχι Μακάμια.

Εμείς ονομάζουμε αυτούς τους τέσσερις φθόγγους επταφωνίες των καθολικών ανιουσών φωνών [δηλαδή, πάνω οκτάβες όλων των ανιουσών φωνών]. Ενώ οι Αραβοπέρσες αυτήν την προσθήκη [των τεσσάρων φθόγγων] την ονομάζουν Τζιφτέ Σέτι, δηλαδή διπλό δεύτερο βαθμό [= οκτάβες των δεύτερων βαθμίδων]. Γενικά όλοι αυτοί οι περδέδες [=όλα τα τονικά ύψη] έχουν την παρουσία τους στα μουσικά όργανα των Αραβοπερσών, τα οποία και ονομάζουν Σάζια [σάζι=όργανο], όπως το Ταμπούρι, το Κεμάνι, το Νάι, το Μισχάλι, κλπ. Και έχουν αυτά τα όργανα τα ίδια τονικά ύψη τα οποία όλα παίζονται όπως και στο Ταμπούρι (την πανδουρίδα) το οποίο θεωρείται και από αυτούς όπως και από εμάς ως το πληρέστερο και ακριβέστερο όργανο.

Όλα αυτά τα επικυρώνει και ο σοφός Δ.Καντεμήρις που είχε διαβάσει τα μουσικά βιβλία των Αραβοπερσών.

Από αυτούς τους τέσσερις φθόγγους, δηλαδή τα τονικά ύψη, ο δέκατος τρίτος

τρίτος τόνος, ὀνομαζόμενος Τίζ σεγκιάχ, ἐστὶν ἡ ἑπταφωνία τοῦ Σεγκιάχ, καὶ ἐξομοιοῦται τῷ δευτέρῳ  ἤχῳ. Ὁ δέκατος τέταρτος τόνος, ὀνομάζεται Τίζ τζιαργκιάχ· ἐξομοιοῦται δὲ τῷ τρίτῳ  ἤχῳ. Ὁ δέκατος πέμπτος τόνος, ὀνομάζεται Τίζ νεβά, ἐστὶν ἡ ἑπταφωνία τοῦ Νεβά, καὶ ἐξομοιοῦται τῷ τετάρτῳ  ἤχῳ. Καὶ ὁ δέκατος ἕκτος τόνος, Τίζ χουσεϊνί, ἑπταφωνία τοῦ Χουσεϊνί, ἐξομοιοῦται τῷ  ἤχῳ. Καὶ ἐνταῦθα συμπληροῦνται οἱ δέκα ἐξ περδέδες (τόνοι) τῆς πανδουρίδος, ἥτοι ἡ δισδιαπασῶν κλίμαξ τῆς τε ἐκκλησιαστικῆς καὶ ἐξωτερικῆς ἐλληνικῆς ἡμῶν Μουσικῆς.

Ἐπειδὴ ὁ σοφώτατος Δ. Καντεμῆρις παραλληλίζει ἐπιτυχέστατα τοὺς ἐκκλησιαστικοὺς ἤχους μετὰ τῶν ἐξωτερικῶν Μακαμίων, ἡμεῖς πρὸς ἐντελεστέραν ἀπόδειξιν τούτων ὑποβάλλομεν τὸ ἀκόλουθον τρίτον διάγραμμα, μετὰ μαρτυριῶν τῆς ἀρχαίας καὶ νέας μεθόδου, ἐν ᾧ φαίνονται εὐκρινέστατα τὰ κύρια Μακάμια τῶν Ἀραβοπερσῶν καὶ οἱ ὀκτὼ ἤχοι, δηλαδή οἱ κύριοι καὶ οἱ πλάγιοι τῆς καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς.

σελ 23

φθόγγος, που ονομάζεται *Τιζ* σεγκιάχ, είναι η πάνω οκτάβα του *Σεγκιάχ* και αντιστοιχεί στον δεύτερο ήχο. Ο δέκατος τέταρτος ήχος, ονομάζεται *Τιζ Τζαργκιάχ* και αντιστοιχεί στον τρίτο ήχο. Ο δέκατος πέμπτος φθόγγος ονομάζεται *Τιζ νεβά* και είναι η πάνω οκτάβα του *Νεβά* και αντιστοιχεί στον τέταρτο ήχο. Και ο δέκατος έκτος τόνος *Τιζ χουσεϊνί*, πάνω οκτάβα του *Χουσεϊνί* και αντιστοιχεί στον έξω πρώτο ήχο. Και με αυτόν ολοκληρώνονται οι δεκαέξι περδέδες (τονικά ύψη) της πανδουρίδας, δηλαδή η δις διαπασών κλίμακα, τόσο της εκκλησιαστικής όσο και της εξωτερικής ελληνικής μας Μουσικής.

Επειδή ο σοφώτατος Δ. Καντεμήρις παραλληλίζει με επιτυχία τους εκκλησιαστικούς ήχους με τα Μακάμια της εξωτερικής Μουσικής, εμείς (εννοεί το πρόσωπό του) για μια καλύτερη εποπτεία παρουσιάζουμε το επόμενο τρίτο στη σειρά διάγραμμα, με τις μαρτυρίες της παλαιάς και της νέας μεθόδου [εκκλησιαστικής σημειογραφίας], στο οποίο φαίνονται σαφέστατα τα κύρια Μακάμια των Αραβοπερσών, και οι οκτώ ήχοι, δηλαδή οι κύριοι και οι πλάγιοι της εκκλησιαστικής μας Μουσικής.

11.2. Οι ταξινομικές και ονοματολογικές πληροφορίες του Κηλτζανίδη, συνοπτικά.

11.2.1. Το φθογγικό υλικό του εξωτερικού μέλους αντιστοιχεί με τους φθόγγους οι οποίοι έχουν δικό τους περδέ στο ταμπούρ, και εκτείνεται στην δις διαπασών κλίμακα συν ένα μείζονα τόνο. Οι φθόγγοι χωρίζονται σε δύο κατηγορίες: κύριους (κύρια μακάμια) και δευτερεύοντες (κύριους σιουπέδες). Τα κύρια μακάμια είναι 12 και σε αυτά προστίθενται 4 τίζια (πάνω 8^{es}). Οι κύριοι σιουπέδες είναι 13 και προστίθενται σε αυτούς άλλα 5 τίζια. Οι κύριοι σιουπέδες κατανέμονται μεταξύ των κυρίων μακαμιών. Το σύνολο του υλικού είναι 34 διαφορετικά ύψη, φθόγγοι-περδέδες. Οι φθόγγοι-περδέδες ταξινομούνται και με βάση το ύψος τους. Υπάρχει μια βασική περιοχή μεταξύ των κυρίων μακαμιών-φθόγγων-περδέδων. Οι φθόγγοι της χαμηλότερης περιοχής από την βασική ονομάζονται ασηράνια, οι φθόγγοι της υψηλότερης περιοχής ονομάζονται τίζια. Τα ανωτέρω συνοψίζονται στο διάγραμμά του της σελίδας 17.

11.2.2. Το τροπικό υλικό του εξωτερικού μέλους αποτελείται από τρόπους οι οποίοι ονομάζονται εν γένει «Μακάμια». Οι τρόποι έχουν

καθένας το όνομά του, το οποίο μπορεί να είναι μόνο μια λέξη μπορεί και δύο. Κάποια από τα ονόματα ταυτίζονται με τα ονόματα των φθόγγων-περδέδων. Οι συγκεκριμένοι τρόποι φέρουν τις ταξινομικές ιδιότητες και προσδιορισμούς των φθόγγων περδέδων: ονομάζονται Κύρια Μακάμια, και Κύριοι Σιουμπέδες. Αυτοί οι τρόποι είναι συνολικά $12+13=25$. Όλοι οι υπόλοιποι ονομάζονται από τον Κηλτζανίδη «Καταχρηστικοί Σιουμπέδες». Ένας κατάλογος των Μακαμιών (κύρια Μακάμια, κύριοι Σιουμπέδες και Καταχρηστικοί) παρατίθεται στην σελίδα 12 και 13 του βιβλίου του.

Ο Κηλτζανίδης κατατάσσει τους καταχρηστικούς σιουμπέδες με δύο κριτήρια:

- α) το ένα κριτήριο είναι ο φθόγγος έναρξης τους που συνήθως είναι ένα μακάμι-φθόγγος, ή απλώς η εγγύτητα του φθόγγου έναρξης τους με κάποιο κύριο μακάμι-φθόγγο, όταν ο εναρκτήριο φθόγγος δεν είναι κύριο μακάμι-φθόγγος. Κατ' αυτό το κριτήριο παραθέτει έναν κατάλογο στις σελίδες 13 και 14, και μια σύνοψη στα διαγράμματά του των σελίδων 18 και 19, όπου αυτό της σελίδας 19 συμπληρώνει ελλείψεις αυτού της 18.
- β) το δεύτερο κριτήριο είναι η ταξινόμησή τους με βάση κάποιο Μακάμι πατριάρχη, κατά οικογένειες. Αυτή η ταξινόμηση γίνεται έμμεσα στο μέρος του βιβλίου του που παρουσιάζει κάθε Μακάμι με μουσικό παράδειγμα.

Συνδυάζοντας το σύνολο αυτών των πληροφοριών τα Μακάμια τρόποι ανέρχονται σε 122.

Ο Κηλτζανίδης αντιστοιχεί τα Μακάμια με τους Ήχους της εκκλησιαστικής μουσικής. Η αντιστοίχιση αυτή γίνεται ελλιπώς και αποσπασματικά: για τα κύρια Μακάμια στο Β' Κεφάλαιό του, σελίδες 20 - 23, καθώς και στο διάγραμμα της σελίδας 24, ενώ κατά την παραδειγματική εξέταση ενός εκάστου Μακαμιού, άλλοτε γίνεται αντιστοίχισή του με Ήχο, άλλοτε όχι.

Στον Πίνακα 51 που ακολουθεί, προσπαθώ να συνοψίσω το σύνολο των παραπάνω πληροφοριών:

Η 1^η στήλη αριθμεί τα Μακάμια.

Η 2^η στήλη παρουσιάζει τον αριθμό σειράς παραθέσεως που έχει το κάθε Μακάμι στον κατάλογο των σελίδων 12 και 13 του Κηλτζανίδη.

Η 3^η στήλη περιέχει το σύνολο των Μακαμιών που συναντάμε στην Μεθοδική Διδασκαλία. Όσα από αυτά είναι Κύρια Μακάμια είναι με

χαρακτήρες μαύρους bold και φέρουν εντός παρενθέσεως τον αριθμό της τάξης τους κατά ύψος. Όσα είναι Κύριοι Σιουπέδες είναι με κόκκινους χαρακτήρες bold, επίσης με εντός παρενθέσεως τον αριθμό της τάξης τους κατ' ύψος.

Όσα είναι με γαλάζιους bold χαρακτήρες, είναι Καταχρηστικοί Σιουπέδες που περιλαμβάνονται στον κατάλογο του Κηλτζανίδη στις σελίδες 13 και 14, όσα είναι με απλούς μαύρους χαρακτήρες αναφέρονται μόνο στον γενικό κατάλογο των Μακαμιών των σελίδων 12 και 13. Οι περισσότεροι Καταχρηστικοί Σιουπέδες απαντώνται και στην κατάταξη των διαγραμμάτων των σελίδων 18 και 19. Όσα είναι σκιασμένα με φαιό χρώμα παρότι αναφέρονται στους καταλόγους, δεν συμπεριλαμβάνονται στα διαγράμματα των σελίδων 18 και 19. Αντίθετα, όσα είναι σκιασμένα με κίτρινο χρώμα, απαντώνται στα διαγράμματα, αλλά όχι στους καταλόγους.

Σε μερικά κελιά της 3^{ης} στήλης, με πλάγια γραφή, συμπληρώνονται ερμηνευτικά και ετυμολογικά στοιχεία, καθώς και πραγματολογικά (συσχετισμός πλανήτη του πτολεμαϊκού συστήματος με αφιερωμένο σε αυτόν Μακάμι) που μας παρέχει ο Κηλτζανίδης, ενώ κάποιες δικές μας διευκρινήσεις είναι εντός παρενθέσεως.

Η 4^η στήλη περιλαμβάνει το Μακάμι στο οποίο ανάγεται κάθε Καταχρηστικός Σιουπές, με βάση τα διαγράμματα των σελίδων 18 και 19. Δίπλα από το Μακάμι αναγωγής, σημειώνεται με αριθμό η σειρά του αναγομένου Μακαμιού όπως εμφανίζεται στους αντίστοιχους καταλόγους αναγωγής. Αν το αναγόμενο Μακάμι συγκαταλέγεται στο διάγραμμα της σελίδας 19, με τα «Ελλείποντα», τότε πριν τον αριθμό σειράς του υπάρχει ένα «Ε».

Στην 5^η στήλη περιλαμβάνεται για κάθε Μακάμι η σειρά εμφανίσεώς του καθώς και ο αριθμός σελίδας του στο Κεφάλαιο Ζ' του Κηλτζανίδη, αυτό με τα μουσικά παραδείγματα.

Στην 6^η και 7^η στήλη, για κάθε Μακάμι αναφέρεται αντίστοιχα ο φθόγγος έναρξης του μέλους του και ο φθόγγος τελικής κατάληξης.

Πριν από τον Πίνακα 51 παραθέτω τα 4 διαγράμματα του Κηλτζανίδη.

ΤΑ ΔΩΔΕΚΑ ΚΥΡΙΑ ΜΑΚΑΜΙΑ.

| | | | |
|----------------|---------|--|---------------|
| Τιζ Χουσεϊνή | κ'
ḡ | | |
| Τιζ Νεβὰ | Δ'
ḡ | | |
| Τιζ Τζιαργκιάχ | Γ'
ḡ | | |
| Τιζ Σεγκιάχ | ε'
κ | | Σιουμπιουλέ |
| Μουχαγιέρ | π'
ḡ | | Σεχνάζ |
| Γκερδανιέ | ν'
ḡ | | Μαχούρ |
| Έβιτζ | ζ'
κ | | Άτζέμ |
| Χουσεϊνή | κ
ḡ | | Χησάρ |
| Νεβὰ | Δ
ḡ | | Μπεγιατι |
| Τζιαργκιάχ | Γ
ḡ | | Σεμπά |
| Σεγκιάχ | ε
κ | | Ούζάλ |
| Διουγκιάχ | π
ḡ | | Πιουσελίκ |
| Άράστ | ν
ḡ | | Νεχαβέντ |
| Άράκ | ζ
ḡ | | Ζιργκιουλέ |
| Άστηράν | ḡ
κ | | Άρχαβή |
| Γιεγκιάχ | ḡ
Δ | | Άτζέμ άστηράν |

ΟΙ ΔΕΚΑΤΡΕΙΣ ΚΥΡΙΟΙ ΣΙΟΥΠΕΔΕΣ.

Η ΚΛΙΜΑΞ ΤΩΝ ΚΑΤΑΧΡΗΣΤΙΚΩΝ ΣΙΟΥΠΕΔΩΝ.

| | | | | |
|---|------------|----|---|--|
| | Τίζια | ῥ' | ῥ | |
| | Τίζια | ῥ' | ῥ | |
| | Τίζια | ῥ' | ῥ | |
| | Τίζια | ῥ' | ῥ | |
| Ταχίρ. Μπαμπά ταχίρ. Κιοτζιέκ. Μπε-
γιατί. Ἀραπάν. Ταχίρ πiousελίκ. Σεχνάζ
πiousελίκ. | Μουγαγιέρ | ῥ' | ῥ | |
| Γκιουμούς γκερδάν. Μαχούρ. | Γκερδανιέ | ῥ' | ῥ | |
| Ἐβιτζ μουχαλίφ. | Ἐβιτζ | ῥ' | ῥ | |
| Ῥαχάτ φεζά. Γκεβέστ. Χουσεϊνι κιουρδή.
Χοράσάν. Σουζιδίλ. Χισάρ πiousελίκ. | Χουσεϊνι | ῥ' | ῥ | |
| Μπεγιατί πiousελίκ. Χουμαγιούν. Ἀρα-
μπάν. Σέτ ἀραμπάν. Νισαβερέκ. Ζιλγκές-
Χαθεράν. Πεντζιουγκιάχ. Ἕτερον πεν-
τζιουγκιάχ. Νεβάϊ ἀσηράν. Σουρί. Σουζινάκ. | Νεβὰ | ῥ' | ῥ | |
| Μπειζάν κιουρδί. Πiousελίκ ἀσηράν. Ζα-
βιλ κιουρδί. | Τζιαργκιάχ | ῥ' | ῥ | |
| Σεγκιάχ μαγέ. Χηράμ. | Σεγκιάχ | ῥ' | ῥ | |
| Σεμπὰ πiousελίκ. Σεμπὰ ζεμζεμέ. Οὐ-
σάκ. Νέτζιτ. Σήρφ ἀσηράν. Σέφκου τaráπ. | Διουγκιάχ | ῥ' | ῥ | |
| Ῥούϊ ἀράκ. Σελμέκ. Μπιουμπεργκέ. Σου-
ζιδίλ. Ῥιουκιούπ καὶ Οὐρπάν. | Ῥάστ | ῥ' | ῥ | |
| | Ἀράκ | ῥ' | ῥ | |
| | Ἀσηράν | ῥ' | ῥ | |
| | Γιεγκιάχ | ῥ' | ῥ | |

ΤΑ ΕΛΛΕΙΠΟΝΤΑ ΤΩΝ ΚΑΤΑΧΡΗΣΤΙΚΩΝ ΣΙΟΥΠΕΔΩΝ.

Νὺμ Σιουμπουλέ. Νεχαβέντ Κεπίρ.

Μουχαγιέρ. { Μουχαγιέρ κιουρδί. Μουχαγιέρ-
πiousελίκ. Ζερεφκέντ.

.Γκερδανιέ. { Ζαβίλ. Βετζχί ἀρεζπάρ. Ἀρεζπάρ.
Καρτζιγάρ. Μαχούρ ἀτηράν.

Ἐβίτζ. { Ἐβίτζ πiousελίκ. Σέφκου έβσά. Χι-
τζαζκιάρ. Νεβρούζ ἀτζέμ. Ἀτζέμ.
κιουρδί.

Χουσεϊνί. { Χουσεϊνί ἀστηράν. Ἀτζέμ πiousε-
λίκ. Ζιλγκές. Ραχάτουλ έρβάχ.
Σουλτανί άράκ.

Νεβά. { Φεράχ φεζά. Γκιουλλιζάρ. Σήρφ
χιτζάζ. Κουζί. Μουσταχάρ. Ἰσφα-
χάν. Νιγρίζ. Ἔτερον Νιγρίζ. Ζα-
βίλ κιουρδί. Νισαπούρ. Πεσενδιδέ.
Μπιόζριούκ. Νιουχιούφτ. Μπεστέ
Ἰσφαχάν. Φεραχνάκ.

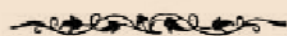
Τζιαργκιάχ. { Κιουρδί. Μουχαλίφ χισάρ. Σαζ-
κιάρ. Ἀρεζπάρ πiousελίκ. Μπε-
στενιγκιάρ. Νεβρούζ.

Σεγκιάχ. Χουζάμ. Μαγιέ.

Διουγκιάχ. { Ἔτερον Διουγκιάχ. Σήρφ άραμπάν.
Χιτζάζ. Χουμαγιούν' καὶ Καρα
διουγκιάχ. Ζεμζεμέ. Σήρφ πiousελίκ.

Ῥάστ. Ἔτερον Μαχούρ. Πεντζουγκιάχ.

Γλεγκιάχ. Μουχαλίφ άράκ.



— 24 —

| | | | |
|----|---|----|--|
| q̇ | — | q̇ | Τιζ χουσεϊνι |
| q̇ | — | q̇ | Τιζ Νεβὰ |
| q̇ | — | q̇ | Τιζ τζαργκιὰχ |
| q̇ | — | q̇ | Τιζ σεγκιὰχ |
| q̇ | — | q̇ | Μουχαγιέρ |
| q̇ | — | q̇ | Γκερδανιέ |
| q̇ | — | q̇ | Έβιτζ |
| q̇ | — | q̇ | Χουσεϊνι |
| q̇ | — | q̇ | Νεβὰ |
| q̇ | — | q̇ | Τζαργκιὰχ, ελάχισος. |
| q̇ | — | q̇ | Σεγκιὰχ, ελάσσων. |
| q̇ | — | q̇ | Διουγκιὰχ, μείζων και αρχή
των κ. Μακαμίων και των
καθ' ἡμᾶς ἤχων. |
| q̇ | — | q̇ | Ράστ |
| q̇ | — | q̇ | Άράκ |
| q̇ | — | q̇ | Άσθηράν |
| q̇ | — | q̇ | Γεργκιὰχ |

Πίνακας 51

| α/α | α/σ | ΜΑΚΑΜΙΑ | Αναγωγή | Παραδείγματα | Ήχος | έναρξη | τελ. κατάληξη |
|-----|-----|--|--------------|---------------------|------------------|-------------------------|---------------|
| 1 | 99 | Αραζπάρ | Γκερδανιέ Ε3 | Διουγκιάχ 12-65σ | ? | γκερδανιέ | διουγκιάχ |
| 2 | 102 | Αραζπάρ Πιουσελίκ | Τζαργκιάχ Ε4 | Διουγκιάχ 19-71σ | ? | τζαργκιάχ | διουγκιάχ |
| 3 | 4 | Αράκ (3)
=μεσαίον (μέσος Ηχος-φθόγγος-Τρόπος) | | Αράκ 78-131σ | Βαρύς Διατονικός | διουγκιάχ | αράκ |
| 4 | 50 | Αραμπάν | Νεβά 3 | Νεβά 51-102σ | Δ΄ | νεβά | γιεγκιάχ |
| 5 | 2 | Ασηράν (2)
=βαρύτονος (χαμηλός φθόγγος, κάτω 8 ^α , αντιφωνία) | | | | | |
| 6 | 104 | Ατζέμ (10)
=χλιδανός, γαμήλιος | | Τζαργκιάχ 28-80σ | ? | διουγκιάχ ραστ | διουγκιάχ |
| 7 | 3 | Ατζέμ Ασηράν (1) | | Τζαργκιάχ 33-85σ | ? | ατζέμ | ατζέμ ασηράν |
| 8 | 105 | Ατζέμ Κιουρδή | Εβίτζ Ε5 | Τζαργκιάχ 30-82σ | ? | ατζέμ | διουγκιάχ |
| 9 | 106 | Ατζέμ Πιουσελίκ | Χουσεϊνί Ε2 | Τζαργκιάχ 36-88σ | ? | χουσεϊνί | διουγκιάχ |
| 10 | 103 | Βετζχή Αρεζπάρ | Γκερδανιέ Ε2 | Σεγκιάχ 24-76σ | ? | γκερδανιέ | σεγκιάχ |
| 11 | 1 | Γιεγκιάχ (1)
πρώτη θάσις | | Νεβά 48-99σ | Δ΄ | νεβά | γιεγκιάχ |
| 12 | 43 | Γκεβέστ | Χουσεϊνί 2 | Ραστ 109-158σ | πλ. Δ΄ | χουσεϊνί | ραστ |
| 13 | 85 | Γκερδανιέ (11)
=ήρωας | | Ραστ 101-152σ | πλ. Δ΄ | γκερδανιέ | ραστ |
| 14 | 86 | Γκερδανιέ Πιουσελίκ | | | | | |
| 15 | 110 | Γκιουλλιζάρ
=ρόδιον | Νεβά Ε2 | Χουσεϊνί 59-113σ | πλ. Α΄ | νεβά | διουγκιάχ |
| 16 | 51 | Γκιουμούς Γκερδάν | Γκερδανιέ 1 | Νεβά 49-100σ | Δ΄ | γκερδανιέ | διουγκιάχ |
| 17 | 10 | Διουγκιάχ (5)
= δευτέρα θάσις
πλανήτης: Ήλιος | | Διουγκιάχ 1-55σ | Α΄ | διουγκιάχ | διουγκιάχ |
| 18 | 11 | Διουγκιάχ έτερον | Διουγκιάχ Ε1 | Διουγκιάχ 2-56σ | Α΄ | διουγκιάχ | διουγκιάχ |
| 19 | 72 | Εβίτζ (10)
=άστρον, πλανήτης,
κορυφή
πλανήτης: Κρόνος | | Αράκ 79-132σ | Βαρύς Διατονικός | εβίτζ | αράκ |
| 20 | 73 | Εβίτζ Αράκ | | Αράκ 80-133σ | Βαρύς Διατονικός | εβίτζ | αράκ |
| 21 | 82 | Εβίτζ Μουχαλίφ | Εβίτζ 1 | Αράκ 92-143σ | Βαρύς Διατονικός | εβίτζ | διουγκιάχ |
| 22 | 83 | Εβίτζ Πιουσελίκ | Εβίτζ Ε1 | Αράκ 93-144σ | Βαρύς Διατονικός | εβίτζ | διουγκιάχ |
| 23 | 28 | Ζαβίλ | Γκερδανιέ Ε1 | Ραστ 106-156σ | πλ. Δ΄ | γκερδανιέ | ραστ |
| 24 | 26 | Ζαβίλ Κιουρδή | Τζαργκιάχ 3 | Τζαργκιάχ 31-83σ | ? | νεβά | διουγκιάχ |
| 25 | 13 | Ζεμζεμέ
=θαυκαλικόν | Διουγκιάχ Ε6 | Διουγκιάχ 6-60σ | ? | ραστ | διουγκιάχ |
| 26 | 75 | Ζιλγκές | Χουσεϊνί Ε3 | Αράκ 84-136σ | Βαρύς Διατονικός | χουσεϊνί | αράκ |
| 27 | 76 | Ζιλγκές Χαβεράν | Νεβά 6 | Αράκ 85-137σ | Βαρύς Διατονικός | νεβά | αράκ |
| 28 | 9 | Ζιργκιουλέ (3) | | Διουγκιάχ 3-57σ | ? | διουγκιάχ | διουγκιάχ |
| 29 | 44 | Ζιρεφκέντ | Μουχαγέρ Ε3 | Νεβά 47-98σ | Δ΄ | μουχαγέρ | διουγκιάχ |
| 30 | 32 | Ισφαχάν | Νεβά Ε6 | Νεβά 41-93σ | Δ΄ | νεβά | διουγκιάχ |
| 31 | | Καρά Διουγκιάχ | Διουγκιάχ Ε5 | | | | |
| 32 | 39 | Καρτζιγάρ | Γκερδανιέ Ε4 | Νεβά 44-95σ | Δ΄ | γκερδανιέ | διουγκιάχ |
| 33 | 100 | Κιοτζιέκ | Μουχαγέρ 3 | Διουγκιάχ 13-66σ | ? | μουχαγέρ | διουγκιάχ |
| 34 | 18 | Κιουρδή | Τζαργκιάχ Ε1 | Διουγκιάχ 14-67σ | ? | νεβά | διουγκιάχ |
| 35 | 15 | Μαγιέ | Σεγκιάχ Ε2 | Σεγκιάχ 22-75σ | ? | σεγκιάχ | σεγκιάχ |
| 36 | 84 | Μαχούρ (11) | | Ραστ 99-150σ | πλ. Δ΄ | γκερδανιέ | ραστ |
| 37 | | Μαχούρ άλλο | Γκερδανιέ 2 | Ραστ 99-150σ | πλ. Δ΄ | γκερδανιέ | ραστ |
| 38 | | Μαχούρ έτερον | Ραστ Ε1 | Ραστ 100-151σ | πλ. Δ΄ | νυμ μαχούρ
γκερδανιέ | ραστ |

| | | | | | | | |
|----|-----|---|-----------------------|------------------|------------------|--------------------------------|-----------|
| 39 | 111 | Μαχούρ Ασηράν | Γκερδανιέ Ε5 | Χουσεϊνί 70-123σ | πλ. Α΄ | γκερδανιέ | ασηράν |
| 40 | 27 | Μουσταχάρ | Νεβά Ε5 | Σεγκιάχ 26-78σ | ? | νεβά | σεγκιάχ |
| 41 | 116 | Μουχαγέρ Σιουμπουλέ | | | | | |
| 42 | 96 | Μουχαγιέρ (12)
=προσωρινόν,
πρόσκαιρον.
πλανήτης: Δίας | | Διουγκιάχ 10-63σ | Α΄ επτάφωνος | μουχαγέρ | διουγκιάχ |
| 43 | 97 | Μουχαγιέρ Κιουρδή | Μουχαγέρ Ε1 | Διουγκιάχ 15-68σ | ? | διουγκιάχ | διουγκιάχ |
| 44 | 101 | Μουχαγιέρ Πιουσελίκ | Μουχαγέρ Ε2 | Διουγκιάχ 18-70σ | ? | μουχαγέρ | διουγκιάχ |
| 45 | 69 | Μουχαλίφ Αράκ
μουχαλίφ=αντίθετον | Γιεγκιάχ Ε1 | Αράκ 81-134σ | Βαρύς Διατονικός | γιεγκιάχ | αράκ |
| 46 | 108 | Μουχαλίφ Χησάρ | Τζαργκιάχ Ε2 | Τζαργκιάχ 34-86σ | ? | τζαργκιάχ | διουγκιάχ |
| 47 | 41 | Μπαμπά Ταχήρ | Μουχαγέρ 2 | Νεβά 46-97σ | Δ΄ | μουχαγέρ | διουγκιάχ |
| 48 | 33 | Μπεγιατί (8) | | Νεβά 42-94σ | Δ΄ | νεβά
τζαργκιάχ
διουγκιάχ | διουγκιάχ |
| 49 | 49 | Μπεγιατί Αραμπάν | Μουχαγέρ 4* | Νεβά 43-95σ | Δ΄ | μουχαγέρ | διουγκιάχ |
| 50 | 54 | Μπεγιατί Πουσελίκ | Νεβά 1 | Νεβά 53-104σ | Δ΄ | νεβά | διουγκιάχ |
| 51 | 48 | [Μ]πεϊζάν Κιουρδή | Τζαργκιάχ 1 | Τζαργκιάχ 32-84σ | ? | τζαργκιάχ | διουγκιάχ |
| 52 | 77 | Μπεστέ Ισφαχάν | Νεβά Ε14 | Αράκ 87-138σ | Βαρύς Διατονικός | νεβά | αράκ |
| 53 | 71 | [Μ]πεστενιγκιάρ | Τζαργκιάχ Ε5 | Αράκ 86-138σ | Βαρύς Διατονικός | τζαργκιάχ | αράκ |
| 54 | 90 | [Μ]πιοζριούκ | Νεβά Ε12 | Ραστ 110-159σ | πλ. Δ΄ | νεβά | ραστ |
| 55 | 89 | [Μ]πιουμπεργκέ | Ραστ 3 | Ραστ 107-157σ | πλ. Δ΄ | ραστ | ραστ |
| 56 | 29 | Νεβά (8)
μεσαία μελωδία,
ανάπαυσις, αρμονία,
μεσαίος τόνος (ο
μεσαίος φθόγγος του
δισ διαπασών)
πλανήτης: Άρης | | Νεβά 38-90σ | Δ΄ | νεβά | νεβά |
| 57 | 47 | Νεβαί Ασηράν | Νεβά 9 | Χουσεϊνί 69-122σ | πλ. Α΄ | νεβά | ασηράν |
| 58 | 24 | Νεβρούζ | Τζαργκιάχ Ε6 | Διουγκιάχ 9-62σ | ? | σεγκιάχ | διουγκιάχ |
| 59 | 107 | Νεβρούζ Ατζέμ | Εβίτζ Ε4 | Τζαργκιάχ 29-82σ | ? | ατζέμ | διουγκιάχ |
| 60 | 60 | Νετζίτ | Διουγκιάχ 4 | Χουσεϊνί 58-112σ | πλ. Α΄ | διουγκιάχ | χουσεϊνί |
| 61 | 88 | Νεχαβέντ Κεπήρ*
(κεπήρ, κιμπύρ=
μεγαλειώδες, κύριο) | | Ραστ 97-148σ | πλ. Δ΄ | νεβά | ραστ |
| 62 | 7 | Νεχαβέντ σαγήρ (4)
(σαγήρ-σεγίρ = μέλος,
τρόπος κίνησης του
μέλους) | | Ραστ 98-149σ | πλ. Δ΄ | ραστ
νεβά | ραστ |
| 63 | 37 | Νιγρής /Νιγκρίζ | Νεβά Ε7 | Ραστ 102-152σ | πλ. Δ΄ | νεβά | ραστ |
| 64 | 38 | Νιγρής έτερον | Νεβά Ε8 | Ραστ 103-153σ | πλ. Δ΄ | νεβά | ραστ |
| 65 | 63 | Νιουχιούφτ | Νεβά Ε13 | Χουσεϊνί 63-116σ | πλ. Α΄ | νεβά | ασηράν |
| 66 | 31 | Νισαβερέκ | Νεβά 5 | Νεβά 40-92σ | Δ΄ | νεβά | διουγκιάχ |
| 67 | 30 | Νισαπούρ | Νεβά Ε10 | Νεβά 39-91σ | Δ΄ | νεβά | νεβά |
| 68 | 20 | Ουζάλ (6) | | Διουγκιάχ 4-58σ | ? | χουσεϊνί | διουγκιάχ |
| 69 | 115 | Ουρπάν | Ραστ 6 | | | | |
| 70 | 8 | Ουσάκ | Διουγκιάχ 3 | Διουγκιάχ 7-60σ | ? | ραστ | διουγκιάχ |
| 71 | 35 | Πεντζουγκιάχ | Νεβά 7 και
Ραστ Ε2 | Ραστ 104-154σ | πλ. Δ΄ | νεβά | ραστ |
| 72 | 36 | Πεντζουγκιάχ έτερον | Νεβά 8 | Ραστ 105-155σ | πλ. Δ΄ | ραστ | ραστ |
| 73 | 91 | Πεσεντιδέ | Νεβά Ε11 | Ραστ 111-160σ | πλ. Δ΄ | νεβά | ραστ |
| 74 | 70 | Πιουσελίκ (5) | | Τζαργκιάχ 37-89σ | ? | τζαργκιάχ | διουγκιάχ |

| | | | | | | | |
|-----|-----|--|--------------|------------------|----------------------------|----------------------------|-----------|
| 75 | 65 | Πιουσελίκ Ασηράν | Τζαργκιάχ 2 | Χουσεϊνί 68-121σ | πλ. Α΄ | τζαργκιάχ | ασηράν |
| 76 | | Πιουσελίκ Ασηράν
έτερον | | Χουσεϊνί 71-124σ | πλ. Α΄ | χουσεϊνί
μουχαγέρ | ασηράν |
| 77 | 6 | Ραστ (4)
προϋπάντησις
πλανήτης: Σελήνη | | Ραστ 94-145σ | πλ. Δ΄ | ραστ | ραστ |
| 78 | 87 | Ραχαβή Κεπήρ* | | Ραστ 95-146σ | πλ. Δ΄ | νεβά | ραστ |
| 79 | 5 | Ραχαβή σαγήρ (2) | | Ραστ 96-147σ | πλ. Δ΄ | ραστ | ραστ |
| 80 | 79 | Ραχάτ Φεζά | Χουσεϊνί 1 | Αράκ 89-140σ | Βαρύς Διατονικός | χουσεϊνί | αράκ |
| 81 | 78 | Ραχατούλ Ερβάχ
=ησυχαστικών | Χουσεϊνί Ε4 | Αράκ 88-139σ | Βαρύς Διατονικός | χουσεϊνί | αράκ |
| 82 | 114 | Ριουκιούπ | Ραστ 5 | | | | |
| 83 | 74 | Ρούι Αράκ | Ραστ 1 | Αράκ 82-135σ | Βαρύς Διατονικός | ραστ | αράκ |
| 84 | 94 | Σαζκιάρ | Τζαργκιάχ Ε3 | Ραστ 114-163σ | πλ. Δ΄ | τζαργκιάχ | ραστ |
| 85 | 14 | Σεγκιάχ (6)
=τρίτη θάσις
πλανήτης: Ερμής | | Σεγκιάχ 20-73σ | Λέγετος =
Β΄ διατονικός | σεγκιάχ
εβίτζ | σεγκιάχ |
| 86 | 16 | Σεγκιάχ Μαγιέ | Σεγκιάχ 1 | Σεγκιάχ 23-75σ | ? | σεγκιάχ | σεγκιάχ |
| 87 | 45 | Σελμέκ | Ραστ 2 | Ραστ 108-157σ | πλ. Δ΄ | ραστ | ραστ |
| 88 | 21 | Σεμπά (7)
=υπνωτικών | | Διουγκιάχ 5-59σ | ? | διουγκιάχ
σεμπά
ραστ | διουγκιάχ |
| 89 | 22 | Σεμπά Ζεμζεμέ | Διουγκιάχ 2 | Διουγκιάχ 16-68σ | ? | διουγκιάχ | διουγκιάχ |
| 90 | 23 | Σεμπά Πιουσελίκ | Διουγκιάχ 1 | Διουγκιάχ 17-69σ | ? | διουγκιάχ | διουγκιάχ |
| 91 | 53 | Σετ Αραμπάν | Νεβά 4 | Νεβά 52-103σ | Δ΄ | νεβά | γιεγκιάχ |
| 92 | 81 | Σεφκού Εβσά | Εβίτζ Ε2 | Αράκ 91-142σ | Βαρύς Διατονικός | εβίτζ | αράκ |
| 93 | 64 | Σεφκού Ταράπ | Διουγκιάχ 6 | Χουσεϊνί 65-118σ | πλ. Α΄ | διουγκιάχ | ασηράν |
| 94 | 112 | Σεχνάζ (12) | | Χιτζάζ 76-128σ | πλ. Β΄ | μουχαγέρ | διουγκιάχ |
| 95 | 113 | Σεχνάζ Πιουσελίκ | Μουχαγέρ 6 | Χιτζάζ 77-129σ | πλ. Β΄ | μουχαγέρ | διουγκιάχ |
| 96 | 55 | Σηρφ Αραμπάν | Διουγκιάχ Ε2 | Νεβά 55-106σ | Δ΄ | διουγκιάχ | διουγκιάχ |
| 97 | | Σηρφ Ασηράν | Διουγκιάχ 5 | Χουσεϊνί 64-117σ | πλ. Α΄ | διουγκιάχ | ασηράν |
| 98 | 109 | Σηρφ Πιουσελίκ | Διουγκιάχ Ε7 | Τζαργκιάχ 35-87σ | ? | ραστ | διουγκιάχ |
| 99 | 68 | Σηρφ Χητζάζ | Νεβά Ε3 | Χιτζάζ 74-127σ | πλ. Β΄ | νεβά | διουγκιάχ |
| 100 | 98 | Σιουμπουλέ (13) | | Διουγκιάχ 11-64σ | ? | μουχαγέρ | διουγκιάχ |
| 101 | 66 | Σουζιδίλ | Χουσεϊνί 5 | Χουσεϊνί 66-119σ | πλ. Α΄ | χουσεϊνί | ασηράν |
| 102 | 92 | Σουζιδίλ αρά
=γαλήνιον, ειρηνικόν | Ραστ 4* | Ραστ 112-161σ | πλ. Δ΄ | ραστ | ραστ |
| 103 | 95 | Σουζινάκ
=ποταμίσ | Νεβά 11 | Ραστ 115-164σ | πλ. Δ΄ | νεβά | ραστ |
| 104 | 42 | Σουλτανί Αράκ | Χουσεϊνί Ε5 | Αράκ 83-135σ | Βαρύς Διατονικός | νεβά | διουγκιάχ |
| 105 | 46 | Σουρί | Νεβά 10 | Χιτζάζ 75-128σ | πλ. Β΄ | νεβά | διουγκιάχ |
| 106 | 40 | Ταχήρ | Μουχαγέρ 1 | Νεβά 45-96σ | Δ΄ | μουχαγέρ | διουγκιάχ |
| 107 | | Ταχήρ Πιουσελίκ | Μουχαγέρ 4 | Νεβά 54-105σ | Δ΄ | μουχαγέρ | διουγκιάχ |
| 108 | 19 | Τζαργκιάχ (7)
=τετάρτη θάσις
πλανήτης: Αφροδίτη | | Τζαργκιάχ 27-79σ | Γ΄ | διουγκιάχ | τζαργκιάχ |
| 109 | 52 | Φεράχ Φεζά | Νεβά Ε1 | Νεβά 50-101σ | Δ΄ | νεβά | νεβά |
| 110 | 80 | Φεραχνάκ | Νεβά Ε15 | Αράκ 90-141σ | Βαρύς Διατονικός | νεβά | αράκ |
| 111 | 25 | Χηράμ | Σεγκιάχ 2 | Σεγκιάχ 25-77σ | ? | σεγκιάχ | σεγκιάχ |
| 112 | 56 | Χησάρ (9) | | Χουσεϊνί 57-112σ | πλ. Α΄ | χουσεϊνί | διουγκιάχ |
| 113 | 62 | Χησάρ Πιουσελίκ | Χουσεϊνί 6 | Χουσεϊνί 62-115σ | πλ. Α΄ | χουσεϊνί | διουγκιάχ |
| 114 | 34 | Χητζάζ | Διουγκιάχ Ε3 | Χιτζάζ 72-125σ | πλ. Β΄ | διουγκιάχ | διουγκιάχ |
| 115 | 93 | Χητζαζκιάρ
=διπλασμός | Εβίτζ Ε3 | Ραστ 113-162σ | πλ. Δ΄ | εβίτζ | ραστ |
| 116 | 17 | Χιουζάμ | Σεγκιάχ Ε1 | Σεγκιάχ 21-74σ | Β΄ | σεγκιάχ | σεγκιάχ |

| | | | | | | | |
|-----|----|---|----------------------------|------------------|--------|-----------|-----------|
| 117 | 61 | Χορασάν | Χουσεϊνί 4 | Χουσεϊνί 60-114σ | πλ. Α΄ | χουσεϊνί | διουγκιάχ |
| 118 | 12 | Χουζί | Νεβά Ε4 | Διουγκιάχ 8-61σ | ? | νεβά | διουγκιάχ |
| 119 | 67 | Χουμαγιούν
=βασιλικόν, παλατινόν | Νεβά 2 και
Διουγκιάχ Ε4 | Χιτζάζ 73-126σ | πλ. Β΄ | νεβά | διουγκιάχ |
| 120 | 57 | Χουσεϊνή (9)
=υποκοριστικόν
πλανήτης: Δίας | | Χουσεϊνί 56-107σ | πλ. Α΄ | διουγκιάχ | διουγκιάχ |
| 121 | 58 | Χουσεϊνή Ασηράν | Χουσεϊνί Ε1 | Χουσεϊνί 67-120σ | πλ. Α΄ | νεβά | ασηράν |
| 122 | 59 | Χουσεϊνί Κιουρδή | Χουσεϊνί 3 | Χουσεϊνί 61-115σ | πλ. Α΄ | χουσεϊνί | διουγκιάχ |

Δύο σημεία της 4^{ης} στήλης εντοπισμένα με κόκκινη γραφή και αστερίσκο χρήζουν διευκρίνησης : α) Το 49 και το β) 102 κατά την αρίθμηση της 1^{ης} στήλης α/α.:

α) Ο Κηλτζανίδης στο διάγραμμα της σελίδας 18, στον κατάλογο των Καταχρηστικών Σιουπέδων που ανάγονται στο Μουχαγέρ, έχει συμπεριλάβει διαχωρισμένα με τελεία τα Μπεγιατί και Αραμπάν. Δεδομένου ότι αυτά τα δύο ονόματα τα απαντούμε μεμονωμένα το μεν Μπεγιατί ως Κύριο (άρα μη αναγόμενο) Σιουπέ, το δε Αραμπάν ως αναγόμενο στο Νεβά, θεωρώ ότι η διαχωριστική τελεία είναι τυπογραφικό λάθος και ότι οι δύο λέξεις θα πρέπει να εκληφθούν ως μία ονομασία του Καταχρηστικού Σιουπέ Μπεγιατί Αραμπάν.

β) Δεδομένου ότι το Σουζιδίλ (102) έχει αναχθεί μέσω του διαγράμματος της σελίδας 18 στο Νεβά, η επανεμφάνισή του στο ίδιο διάγραμμα ως αναγόμενο στο Ραστ, και παρατηρώντας ότι στον ίδιο κατάλογο των αναγομένων στο Ραστ Καταχρηστικών Σιουπέδων συμπεριλαμβάνεται το δίλεξο όνομα Ρούι Αράκ, με υποψιάζει ότι δεν πρόκειται για το Σουζιδίλ αλλά για το δίλεξο Σουζιδίλ Αρά, το οποίο σε κανένα σημείο των διαγράμματος δεν εμφανίζεται.

Τέλος, επισημαίνω ότι για το 31 Καρά Διουγκιάχ και το 69 Ουρπάρν, κατά την αρίθμηση της 1^{ης} στήλης, πέραν της συμπερίληψής τους στα διαγράμματα, και της αναγωγής τους στο Διουγκιάχ και στο Ραστ αντιστοίχως, δεν έχουμε καμία άλλη πληροφορία, δεδομένου ότι δεν εξετάζονται από τον Κηλτζανίδη στο Κεφάλαιο Ζ της ΜΕΘΟΔΙΚΗΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΣ.

12. Η ΚΑΤΑΤΟΜΗ του ΤΑΜΠΟΥΡ στον ΚΗΛΤΖΑΝΙΔΗ

12.1. Εισαγωγικά

Όπως ήδη έχω αναφέρει στο Κεφάλαιο 1, και όπως διαπιστώνεται από τα ταξινομικά στοιχεία του Κεφαλαίου 11, ο Κηλτζανίδης παρότι μέλος της Επιτροπής του 1881, στην ΜΕΘΟΔΙΚΗ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ (στο εξής Μ.Δ.) του πουθενά δεν κάνει χρήση των συμπερασμάτων και των κατευθύνσεων της Επιτροπής σε ό, τι αφορά στον προσδιορισμό των διαστημάτων, είτε με λόγους, είτε με ακεραίους εκπροσώπους. Έτσι, παρότι η Μ.Δ. είναι πλούσια σε παραδείγματα και διαγράμματα, δεν μας παρέχει σαφείς και άμεσες πληροφορίες για την θέση των περδédων. Οι πληροφορίες αυτές θα πρέπει με κοπιώδη εργασία να αντληθούν μέσα από τα γενικά διαγράμματα των Κεφαλαίων Α' και Β', καθώς και από τα διαγράμματα των μουσικών παραδειγμάτων του Κεφαλαίου Ζ'.

Αυτό που εν πρώτοις παρατηρούμε στο διάγραμμα της σελίδας 17, είναι μια σημαντική διαφοροποίηση στην κατάταξη, και την ονοματολογία των υψών, σε σχέση με αυτά που μας παρέδωσαν οι παλαιότεροι συγγραφείς. Οι κύριοι φθόγγοι, τα κύρια μακάμια, δεν παρουσιάζουν καμία διαφοροποίηση σε σχέση με τον Καντεμήρι, τον Κύριλλο και τον Στέφανο. Ήδη μάλιστα, ο Κηλτζανίδης έχει σπεύσει να αναφερθεί στις μεταξύ των σχέσεις στο Κεφάλαιο Β': Οι σχέσεις αυτές δεν διαφοροποιούνται από όσα έχουν αναφέρει οι προηγούμενοι θεωρητικοί. Οι τόνοι μείζων, ελάσσων και ελάχιστος εμπλέκονται κατά τον ίδιο τρόπο στην διάταξη των κυρίων φθόγγων, και ο Κηλτζανίδης δεν καταθέτει κάποια προσωπική θεωρητική πρόταση περί του μεγέθους των. Οι δευτερεύοντες φθόγγοι, οι Κύριοι Σιουπέδες, παύουν να θεωρούνται εν αναβάσει και εν καταβάσει, με αποτέλεσμα να έχουμε ένα μόνον όνομα για κάθε ύψος, κάτι που διαφοροποιεί τον Κηλτζανίδη σημαντικά από τον Στέφανο, τον Κύριλλο και τον Καντεμήρι, παρόλο που τον τελευταίο ο Κηλτζανίδης επικαλείται, ως βασική πηγή του. Εδώ θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι ναι μεν ο Κηλτζανίδης «συμβουλευτήκε» τις προ αυτού πηγές, αλλά από την άλλη κατέγραψε αυτό που συνέβαινε στην εποχή του, ή εν πάση περιπτώσει κατέθεσε την δική του άποψη.

Παρατηρώντας προσεκτικά το διάγραμμα 17 της Μ.Δ., βλέπουμε ότι οι αποστάσεις των οριζοντίων γραμμών που αντιστοιχούν σε κάθε φθόγγο,

είτε αυτός είναι κύριος, είτε δευτερεύων, δεν είναι άνευ σημασίας. Αν προσέξουμε τις αποστάσεις των γραμμών που αντιστοιχούν στους κύριους φθόγγους, βλέπουμε πως έχει γίνει προσπάθεια να αποτυπωθούν οι ακουστικές σχέσεις μείζονος, ελάσσονος και ελαχίστου. Επίσης, οι γραμμές που αντιστοιχούν στους ενδιάμεσους φθόγγους έχουν τοποθετηθεί με κάποια γεωμετρική επιμέλεια, η οποία βεβαίως εξαρτήθηκε και από τις δυνατότητες του τυπογραφείου. Ωστόσο, αυτό που εύκολα παρατηρούμε μεταξύ των τόνων τζαργκιάχ-νεβά και νεβά-χουσεϊνί, εκεί που οι ενδιάμεσοι Σιουπέδες είναι δύο, είναι ότι καταβάλλεται προσπάθεια να αποδοθεί οπτικά μια διαίρεση του τόνου στα τρία. Παρατηρώντας επίσης τους μείζονες τόνους ραστ-διουγκιάχ και γκερδανιέ-μουχαγέρ, βλέπουμε ότι οι αντιστοίχως ενδιάμεσοί τους φθόγγοι ζιργκιουλέ και σεχνάζ, έχουν τοποθετηθεί περίπου σε σημείο που απέχει, οπτικά πάντα, κατά $1/3$ από την κορυφή του διαστήματος.

Εν πάση περιπτώσει, το διάγραμμα αυτό δεν διέπεται από άπταιστες γεωμετρικές σχέσεις, ιδίως αν συγκρίνουμε το μέγεθος των μείζονων τονιαίων διαστημάτων γιεγκιάχ - ασηράν και τιζ νεβά - τιζ χουσεϊνί, τα οποία παρότι θα έπρεπε να είναι ίσα, αποτυπώνονται οφθαλμοφανώς άνισα. Αυτό που μετά βεβαιότητας αποκομίζουμε από το διάγραμμα της σελίδας 17, είναι ότι τα κύρια μακάμια είναι 12 και οι κύριοι Σιουπέδες 13, καθώς και ότι σαφέστατα αποδίδεται η τάξη όλων των υψών.

Όμως, το διάγραμμα της σελίδας 18 της Μ.Δ., έρχεται δυστυχώς να μας επιβεβαιώσει ότι η θεωρητική σκέψη και μεθοδολογία των θεωρητικών μας του 19^{ου} αιώνα, οι οποίοι ασχολούνται με το εξωτερικό μέλος, δεν έχει ωριμάσει. Ερωτοτροπούν με την κρυψίνοια και την ασάφεια των παλαιότερων τους συγγραφέων, αυτών που συνέτασσαν τις προθεωρίες παπαδικής, όπου πολλές φορές έμοιαζαν άλλα να λένε στην μία παράγραφο και άλλα στην άλλη.

Παρατηρώντας το διάγραμμα της σελίδας 18, έντρομοι διαπιστώνουμε ότι κάτι θα πρέπει να μας διαφεύγει και το οποίο θα πρέπει να αγωνιστούμε για να κατανοήσουμε:

Οι ενδιάμεσοι των κυρίων φθόγγων, δεν είναι πλέον 13. Μεταξύ γεγκιάχ και ασηράν «αναφύονται» εκ του μηδενός τρεις ενδιάμεσοι. Ο ένας ενδιάμεσος μεταξύ ραστ – διουγκιάχ της σελίδας 17, στην σελίδα 18 έχει γίνει δύο. Κατά έναν έχουν αυξηθεί και οι ενδιάμεσοι των τζαργκιάχ – νεβά και νεβά – χουσεϊνί. Οι ενδιάμεσοι γκερδανιέ μουχαγέρ έχουν γίνει

τρεις, από ένας που ήταν. Στα τίζια πάλι οι μείζονες τόνοι εμφανίζονται μοιρασμένος κάθε ένας τους στα τρία. Άνευ οιασδήποτε άλλης πληροφορίας, ο συγγραφέας μάς αφήνει να μαντέψουμε και να υποθέσουμε. Τι άραγε; Ότι τα ενδιάμεσα ύψη που μας παρέθεσε στο διάγραμμα της σελίδας 17 δεν είναι μόνον αυτά; Ότι οι γραμμούλες οι ενδιάμεσες των κυρίων φθόγγων στο διάγραμμα της σελίδας 18 αντιστοιχούν σε θέσεις που θα μπορούσαν να μετατεθούν αναλόγως της ανάγκης οι ενδιάμεσοι περδές; Μήπως οι Καταχρηστικοί Σιουπέδες δεν έχουν δικό τους περδέ, αλλά έχουν ωστόσο μια θέση «αναμονής» στο ταμπούρ, η οποία όταν παραστεί ανάγκη να εμπλακεί ο συγκεκριμένος φθόγγος σε κάποιο Μακάμι, τότε με μετάθεση του περδέ ενός Κυρίου Σιουπέ καθίσταται ενεργή η θέση αυτή; Και πώς από την διαίρεση στα 3 του μείζονος τόνου, περνάμε μέσω μιας σελίδας στην διαίρεση στα 4; Σε ποια θεωρητική βάση αντιστοιχεί η μία διαίρεση και σε ποιάν η άλλη; Και τέλος: μήπως η παντελής έλλειψη αναφοράς του Κηλτζανίδη είτε σε δια μαθηματικών λόγων διαστηματικές σχέσεις, είτε με την δια ακεραίων εκπροσώπων του μεγέθους των, τόσο στα γενικά όσο και στα ειδικά διαγράμματα, υποκρύπτει κάποια προσωπική του θεωρητική διαφοροποίηση, τουλάχιστον κατά την περίοδο της ζυμώσεως των απόψεων της Επιτροπής του 1881; Διαφοροποίηση που είτε αποφεύγει δια της πλαγίας οδού να διατυπώσει, είτε από ατολμία την αποκρύπτει;

12.2. Τι είδε ο Ducoudray στο ταμπούρ του Βιολάκη.

Ο γάλλος συνθέτης, πιανίστας και καθηγητής της Ιστορίας και Θεωρίας στο Κονσερβατουάρ του Παρισιού, Louis-Albert Bourgault-Ducoudray (1840-1910), αρχές του 1875 επισκέφτηκε την Ελλάδα, την Μ. Ασία και τον Βόσπορο για να γνωρίσει και να σπουδάσει την εκκλησιαστική και την δημοτική μουσική μας παράδοση. Κατά την παραμονή του στην Κωνσταντινούπολη, γνωρίστηκε με πολλές μουσικές προσωπικότητες, μεταξύ αυτών ο αρχιμανδρίτης Γερμανός Αφθονίδης και ο πρωτοψάλτης Γεώργιος Βιολάκης, και οι δύο κατόπιν μέλη της Επιτροπής του 1881. Μέρος των εμπειριών του, καθώς και στοιχεία από τις γνώσεις που αποκόμισε με το ταξίδι του αυτό στην «καθ' ημάς» Ανατολή, την καταθέτει στο βιβλίο του *SOUVENIRS d'une MISSION MUSICALE en Grèce et en Orient* που εκδόθηκε στο Παρίσι το 1876 (α' έκδοση).

Σε μία πολύ μικρή παράγραφο που αφιερώνει για το ταμπούρ¹, στο μέρος των «Αναμνήσεων» για τα οργανολογικά, αναφέρεται στην συνάντησή του με τον Μ.(= monsieur) Violakis:

«Στον κύριο Βιολάκη, πρωτοψάλτη της εκκλησίας του Αγίου Ιωάννου, στον Γαλατά, οφείλω την εγγύτερη γνωριμία μου με το επίσημο όργανο της εκκλησιαστικής μουσικής, το ταμπούρ. Ο κύριος Βιολάκης, διακεκριμένος για το πνεύμα του και τη μόρφωσή του, επάξια θα έχει μία θέση μεταξύ των προσώπων που θα επιφορτιστούν με το έργο της αναθεώρησης της ελληνικής θρησκευτικής μουσικής.»

Πιο πριν, αναφερόμενος στο ταμπούρ το περιγράφει ως «ένα έγχορδο όργανο που παίζεται με πένα, σαν μια μικρή κιθάρα με πολύ μακρύ βραχίονα. Η έκτασή του είναι 2 οκτάβες. Κάθε τόνος διαιρείται σε τρία τμήματα. Αυτά τα τρία τμήματα, τα οποία είναι σημειωμένα πάνω στον βραχίονα του οργάνου, είναι ίσα μεταξύ τους, με εξαίρεση το διάστημα λα-σι και ρε-μι (1).

Το διάστημα φα-σολ είναι διαμοιρασμένο σε δύο ίσα μέρη: ο ενδιάμεσος φθόγγος αντιστοιχεί στο ευρωπαϊκό φα δίεση.

Στον Β' Ήχο της βυζαντινής μουσικής, η απόσταση σολ-λα είναι 2/3 του τόνου.

Σύμφωνα με τις απόψεις του κ. Αφθονίδη, αυτή η απόσταση οφείλει να είναι 3/4 του τόνου.

Η υιοθέτηση του 1/4 ως μόνης υποδιαίρεσης του τόνου θα έχει ως αποτέλεσμα η εκκλησιαστική μουσική να βασιστεί σε μία σταθερή αρχή και σε μια θεωρία πιο πρακτική από την τωρινή που βασίζεται σε ανιεράρχητους μαθηματικούς λόγους (κλάσματα).»

Και με μία υποσημείωση προσθέτει:

«(1) Στο ταμπούρ, υπάρχουν δύο μι τοποθετημένα σε πολύ κοντινή απόσταση το ένα από το άλλο. Το μι το πιο χαμηλό διαμορφώνει μαζί με το ρε έναν ελάσσονα τόνο (που εκπροσωπείται από τον λόγο 9/10). Το μι το πιο ψηλό, ένα διάστημα μείζονος τόνου (8/9). Τα ίδια ισχύουν και για το σι. Το ταμπούρ παρέχει την δυνατότητα διάκρισης της διαφοράς μεταξύ της φυσικής και της πυθαγορικής 3^{ης}. Αυτή η διαφορά, που κατά προσέγγιση ισούται με το 1/9 του τόνου, αποκαλείται κόμμα και εκπροσωπείται από τον λόγο 80/81).»

¹ SOUVENIRS d'une MISSION MUSICALE en Grèce et en Orient, σελ. 24 & 25.

Στην συνέχεια θα καταπιαστούμε, αξιοποιώντας τις οργανολογικές πληροφορίες του Ducoudray, με το να καταστρώσουμε το διάγραμμα της κατατομής τού ταμπούρ τού Βιολάκη.

12.2.1. Τα ίσα τμήματα που είδε ο Ducoudray σημειωμένα να διαμοιράζουν στα τρία τους μείζονες τόνους του ταμπούρ κατά τη γνώμη μου προκύπτουν από την εφαρμογή τριχή διαίρεσης του μείζονος τόνου κατά την αριστοξενική ακολουθία των λόγων $\frac{24}{25} * \frac{25}{26} * \frac{26}{27} = \frac{24}{27} = \frac{8}{9}$. Η ακολουθία αυτή, εννοείται ότι μοιράζει ακουστικώς άνισα τον τόνο, σε τρία όμως διαστήματα πολύ κοντινά από πλευράς ακουστικού μεγέθους.

Στην ακολουθία αυτή το μικρότερο λείψανο δημιουργεί ο λόγος 26/27 (1/27), ενώ το μεγαλύτερο ο λόγος 24/25 (1/25). Αν τον μείζονα τόνο τον μοιράσουμε δι' αντιστροφής της ακολουθίας, δηλαδή: 26/27, 25/26 και 24/25 ο διαμοιρασμός του λειψάνου του γεωμετρικά δίνει ίσα τμήματα²:

Διότι:

Ο 1^{ος} περδές για να παράγει ύψος το οποίο θα ηχεί κατά 27/26 υψηλότερα από αυτό που παράγει η ανοικτή χορδή, θα πρέπει να τοποθετηθεί σε απόσταση 1/27 από το υπαγώγιο του ζυγού, ώστε το παλλόμενο μήκος της χορδής να είναι 26/27. Άρα το λείψανον έχει μήκος 1/27 του όλου της χορδής.

Ο 2^{ος} περδές θα πρέπει να τοποθετηθεί στο 1/26 του μήκους 26/27, οπότε το λείψανον έχει μήκος $\frac{26}{27} * \frac{1}{26} = \frac{1}{27}$

Ο 3^{ος} περδές θα πρέπει να τοποθετηθεί στο 1/25 του μήκους $1 - 2\left(\frac{1}{27}\right) = \frac{27}{27} - \frac{2}{27} = \frac{25}{27}$ οπότε το λείψανον θα έχει πάλι μήκος $\frac{25}{27} * \frac{1}{25} = \frac{1}{27}$

Πχ, σε ένα ταμπούρ με χορδή 1064 mm (όπως το ταμπούρ του Rauf Yekta), αν η αρχή του τόνου είναι ο «ανεωγμένος περδές», τότε ο περδές του μείζονος τόνου θα απέχει από το «υπαγώγιο της σκάφης» $1064 * \frac{8}{9} = 945,77$ mm και από το «υπαγώγιο του ζυγού» $1064 - 945,8 = 118,23$ mm.

² Σημειωτέον η αρχή αυτή, της αριστοξενικής άνισης ακουστικώς διαίρεσης ενός διαστήματος με ακολουθία επιμοριών λόγων, όπου ο αριθμητής του προηγούμενου διαφέρει κατά μονάδα από του επομένου, το αυτό και ο παρονομαστής, παράγει επί της χορδής το οπτικό φαινόμενο ίσου διαμοιρασμού.

Ο διαμοιρασμός του μείζονος τόνου με την ακολουθία 26/27, 25/26 και 24/25, όπου ο πρώτος περδές θα βρίσκεται στο 1/27 της χορδής μετρούμενο από το υπαγώγιο του ζυγού, ο δεύτερος στο 1/26 του μήκους από τον πρώτο περδέ μέχρι το υπαγώγιο της σκάφης, και ο τρίτος στο 1/25 του μήκους από τον δεύτερο περδέ μέχρι το υπαγώγιο της σκάφης (ταυτιζόμενος με τον περδέ του μείζονος τόνου), δίνει τα εξής αποτελέσματα συνοπτικά:

ανοικτή χορδή 1064 mm

1^{ος} περδές: $1064 * 26/27 = 1024,59$ και λείψανο $1064 - 1024,59 = 39,41$ mm

ακουστικό μέγεθος: 65,38 cents, στρογγυλοποίηση: 65 cents

2^{ος} περδές $1024,59 * 25/26 = 985,20$ και λείψανο $1024,59 - 985,19 = 39,41$ mm

ακουστικό μέγεθος: 67,9 cents, στρογγυλοποίηση: 68 cents

3^{ος} περδές: $985,19 * 24/25 = 945,78$ και λείψανο $985,19 - 945,77 = 39,41$ mm

ακουστικό μέγεθος: 70,67 cents, στρογγυλοποίηση: 71 cents

Παρατηρούμε λοιπόν ότι τα λείψανα της ακολουθίας, παράγουν γεωμετρικό και άρα οπτικό αποτέλεσμα ίσης διαίρεσης στα 3 του λειψάνου του μείζονος τόνου. Οι σχέσεις αυτές και η οπτική τους εντύπωση, εννοείται ότι μπορούν να μεταφερθούν και από άλλη βάση, εφαρμοζόμενοι και στα υπόλοιπα μείζονα τονιαία διαστήματα, όπου αυτά διαχωρίζουν κύριους περδέδες.

| | | |
|----------------|---|---|
| $\frac{1}{27}$ | $\frac{26}{27} * \frac{1}{26} = \frac{1}{27}$ | $\frac{25}{27} * \frac{1}{25} = \frac{1}{27}$ |
|----------------|---|---|

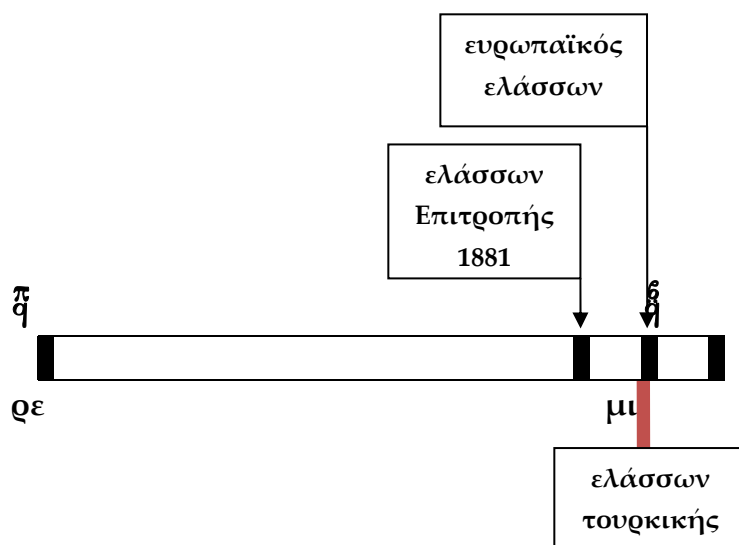
Η αριστοξενική τριχή διαίρεση του πρώτου μείζονος τόνου, σε χορδή μήκους 1064 mm,
και σε οπτική απεικόνιση 1/1

Η διαίρεση αυτή στα 3 του μείζονος τόνου προτυπώνει την μετέπειτα εφαρμογή από την Επιτροπή 1881, της διέσεως και της υφέσεως, ως υποδιαιρέσεων του χώρου μεταξύ των κυρίων διατονικών φθόγγων του δις διαπασών, (βλ. ΔΔ 4.5. σελ. 113).

12.2.2. Η θέση των μι και σι.

Ο Ducoudray αναφέρει ότι οι τόνοι του ταμπούρ λα-σι και ρε-μι δεν μοιράζονται σε 3 ίσα (οπτικά) μέρη, αλλά κάτω από το μι που απέχει κατά ένα μείζονα τόνο από το ρε, υπάρχει ένα άλλο μι που δίνει χαμηλότερο φθόγγο, ο οποίος απέχει από το ρε κατά το μέγεθος του ευρωπαϊκού ελάσσονα, 9/10. Η ίδια σχέση μεταφέρεται και από το λα.

Δεδομένου ότι η Επιτροπή 1881 αντιστοιχίσει το ντο με το $\overset{\vee}{\delta}$, την βάση του πλ. Δ' ήχου (βλ. ΔΔ 4.2. σελ. 91), κάτι που ίσως ήδη εφαρμοζόταν και που ο Βιολάκης θα το ε γνώριζε, το ρε αντιστοιχεί στο $\overset{\vee}{\eta}$ και το χαμηλό μι στο $\overset{\vee}{\chi}$, και εν συνεχεία το φα στο $\overset{\vee}{\eta}$, το σολ στο $\overset{\vee}{\delta}$ το λα στο $\overset{\vee}{\eta}$ και το χαμηλό σι στο $\overset{\vee}{\chi}$. Οπότε η 1^η χορδή του ταμπούρ που «βομβεί» το $\overset{\vee}{\delta}$ (αντίστοιχο με το γιεγκιάχ) θα ήταν κουρδισμένη σε σολ. Αυτό που μας κινεί την περιέργεια είναι η χρήση του ευρωπαϊκού ελάσσονα για την απόσταση $\overset{\vee}{\eta}$ - $\overset{\vee}{\chi}$ και $\overset{\vee}{\eta}$ - $\overset{\vee}{\chi}$, κάτι που φυσικά θα ίσχυε και για τους σε θέση 8^α ευρισκόμενους φθόγγους είτε προς τα κάτω, είτε προς τα πάνω της όλης έκτασης του ταμπούρ. Διότι, όπως γνωρίζουμε από τα πορίσματα της Επιτροπής, τελικώς επελέγει ο μικρότερος σε ακουστικό μέγεθος του 9/10 ελάσσων, ο 729/800, ο οποίος ως περδές βρίσκεται εγγύτερα στον περδέ που παράγει το $\overset{\vee}{\eta}$ απ' ότι ο 9/10. Αυτό σημαίνει ότι εφόσον ο Βιολάκης χρησιμοποιούσε μια τέτοιου είδους κατατομή, ίσως να ήταν μέσα στις προθέσεις του να προτείνει τον 9/10 επισήμως ως ελάσσονα για την εκκλησιαστική μουσική στις συνεδριάσεις της Επιτροπής. Ίσως όμως ο Ducoudray να μεταχειρίζεται τον λόγο 9/10 χάριν απλότητας και πίσω από αυτόν να κρύβεται το διάστημα ενός ελάσσονος που σχηματίζεται από την συνένωση δύο πυθαγορικών λειμμάτων, ελάσσων που δεν είναι άλλος από τον ελάσσονα της σημερινής τουρκικής μουσικής, γνωστός στον Rauf Yekta, (βλ. ΔΔ σελ. 147, διάγραμμα 6. Le tone mineur, στήλη 4^η), ο οποίος είναι ελάχιστα χαμηλότερος ακουστικώς από τον 9/10, και οπτικώς η διαφορά της θέσης τους καθίσταται σχεδόν αδιόρατη. Όλα αυτά τα απεικονίζω παρακάτω σε κλίμακα 1/1.



12.2.3 Το φα δίεση

Ο μείζων τόνος φα-σολ στο ταμπούρ που είδε ο Ducoudray, δεν χωρίζεται στα 3 αλλά στα δύο με έναν ενδιάμεσο περδέ, ο οποίος αποδίδει το ευρωπαϊκό φα δίεση, το οποίο ως γνωστόν βρίσκεται σε απόσταση αποτομής από το φα και σε απόσταση λείμματος από το σολ, (βλ. ΔΔ σελ 146). Αντιλαμβανόμαστε, ότι η θέση αυτή του φα δίεση, βρίσκεται εκεί για να υπηρετήσει την παραχορδή του σκληρού διατονικού τετραχόρδου (μείζων-μείζων-λείμμα) με βάση το πα = ρε = διουγκιάχ, διασφαλίζοντας ότι το διάστημα πιουσελίκ-ουζάλ θα είναι μείζων τόνος, ώστε να υπηρετούνται άρτια τα Μακάμια όπως το Πεντζουγκιάχ, (βλ. και ΔΔ σελ. 321).

12.2.4. Ορισμένες άλλες σχέσεις

Υπάρχουν κάποιες σχέσεις στις οποίες δεν αναφέρεται ο Ducoudray, αλλά εμμέσως μπορούμε να τις αντιληφθούμε. Αναφερόμενος στα χαμηλά σι και μι το κάνει με τέτοιο τρόπο όπου υπονοεί ότι μεταξύ του διαστήματος λα - χαμηλού σι, (ελάσσονος τόνου) υπάρχει και άλλος ένας περδές. Αυτό προκύπτει από το γεγονός ότι όταν αναφέρεται στο μεταξύ φα και σολ διάστημα είναι κατηγορηματικός ότι διαχωρίζεται από ένα περδέ και μόνον, ενώ τα διαστήματα λα-σι και ρε-μι τα αναφέρει ως εξαιρέσεις σε σχέση με τους άλλους τόνους, όχι επειδή δεν χωρίζονται στα 3, αλλά επειδή ο χωρισμός τους αυτός είναι άνισος. Ο περδές λοιπόν μεταξύ λα και χαμηλού σι είναι βέβαιο ότι οφείλει να αντιστοιχεί στην ευρωπαϊκή σι ύφεση, δηλαδή να απέχει κατά λείμμα από το λα, διότι αντιστοιχεί στον $\tilde{\eta}$ (ατζέμ ασηράν) που είναι σε σχέση τέλειας 5^{ης} με το η^{\flat} (τζαργκιάχ). Αυτά τα σι ύφεση κρίνονται απολύτως απαραίτητα, διότι αφενός δι' αυτών παράγονται οι αναγκαίοι προαναφερθέντες περδέδες για το εξωτερικό μέλος, αλλά και παράγονται επίσης οι απαραίτητοι φθόγγοι για την πραγμάτωση του λεγόμενου εναρμονίου γένους, καθώς και της κατά τριφωνία πορείας του σκληρού διατόνου, για την εκκλησιαστική μουσική. Η σχέση αυτή για τους ίδιους λόγους, αλλά και απλώς για λόγους ομαλής συγκρότησης του όλου συστήματος, μεταφέρεται και από το ρε = $\tilde{\eta}$ = διουγκιάχ, σε σχέση με το υπεράνω αυτού μι ύφεση = $\tilde{\eta}^{\flat}$ = νεχαβέντ και τις οκτάβες των.

Κατόπιν όλων αυτών είμαι σε θέση να παρουσιάσω ένα σχεδιάγραμμα κατατομής του ταμπούρ που είδε ο Ducoudray. Το σχεδιάγραμμα είναι

καταρτισμένο με τον ίδιο τρόπο που καταρτίστηκαν όλα τα ανάλογα μέχρι τώρα. Στο σχεδιάγραμμα θα σεβαστώ την δική του μαρτυρία για τον ελάσσονα τόνο. Κατά τα άλλα, έχω κάνει μία προβολή των γνωστών ονομάτων των φθόγγων της αραβοπερσικής και των περί αυτών εξετασθεισών θεωριών, πάνω στην κατατομή αυτή.

Πίνακας 52. Το ΤΑΜΠΟΥΡ του ΒΙΟΛΑΚΗ

| | 3 ^η χορδή | 2 ^η χορδή | 1 ^η χορδή | | | | | | |
|----|---------------------------|--------------------------|----------------------------|--|--|--|--|-----------------------|---------------------|
| 0 | νεριμ διουγκιάχ | νεριμ τζαργκιάχ | γιεγκιάχ (δι) | | | | | | |
| 1 | εκτός χρήσης | πες σεμπά (γα δέση) | πες μπεγιατί (δι δέση) | | | | | τρίτημόριο 26/27 65 | |
| 2 | εκτός χρήσης | πες χιτζάζ (δι ύφεση) | πες χησάρ (κε ύφεση) | | | | | τρίτημόριο 25/26 68 | |
| 3 | εκτός χρήσης | γιεγκιάχ | ασηράν | | | | | τρίτημόριο 24/25 71 | ΜΕΙΖΩΝ 8/9 204 |
| 4 | νεριμ τζαργκιάχ | πες μπεγιατί / πες χησάρ | πες ατζέμ / ατζέμ ασηράν | | | | | ΛΕΙΜΜΑ 243/256 90 | |
| 5 | | πες χουζάμ | αράκ | | | | | 128/135 92 | ΕΛΑΣΣΩΝ 9/10 182 |
| 6 | πες σεμπά / πες χιτζάζ | ασηράν | ραχαβί / γκεβέστ | | | | | πυθαγ. κόμμα 80/81 22 | |
| 7 | γιεγκιάχ | πες ατζέμ / ατζέμ ασηράν | ραστ | | | | | ΛΕΙΜΜΑ 243/256 90 | ΕΛΑΧΙΣΤΟΣ 15/16 112 |
| 8 | πες μπεγιατί (δι δέση) | ραχαβή (ζω δέση) | ζιργκιουλέ (νη δέση) | | | | | τρίτημόριο 26/27 65 | |
| 9 | πες χησάρ (κε ύφεση) | γκεβέστ (νη ύφεση) | χουμαγιούν (πα ύφεση) | | | | | τρίτημόριο 25/26 68 | |
| 10 | ασηράν | ραστ | διουγκιάχ | | | | | τρίτημόριο 24/25 71 | ΜΕΙΖΩΝ 8/9 204 |
| 11 | πες ατζέμ / ατζέμ ασηράν | ζιργκιουλέ / χουμαγιούν | ζεμιζέμ / νεχαβέντ | | | | | ΛΕΙΜΜΑ 243/256 90 | |
| 12 | αράκ | (πα ελάσσων) | σεγκιάχ | | | | | 128/135 92 | ΕΛΑΣΣΩΝ 9/10 182 |
| 13 | ραχαβί / γκεβέστ | διουγκιάχ | μπουσελίκ | | | | | πυθαγ. κόμμα 80/81 22 | |
| 14 | ραστ | ζεμιζέμ / νεχαβέντ | τζαργκιάχ | | | | | ΛΕΙΜΜΑ 243/256 90 | ΕΛΑΧΙΣΤΟΣ 15/16 112 |
| 15 | ζιργκιουλέ / χουμαγιούν | μπουσελίκ | σεμπά / χιτζάζ (ουζάλ) | | | | | ΑΠΟΤΟΜΗ 2048/2187 114 | |
| 16 | διουγκιάχ | τζαργκιάχ | νεβά | | | | | ΛΕΙΜΜΑ 243/256 90 | ΜΕΙΖΩΝ 8/9 204 |
| 17 | ζεμιζέμ (πα δέση) | σεμπά (γα δέση) | μπεγιατί (δι δέση) | | | | | τρίτημόριο 26/27 65 | |
| 18 | νεχαβέντ (βου ύφεση) | χιτζάζ (δι ύφεση) | χησάρ (κε ύφεση) | | | | | τρίτημόριο 25/26 68 | |
| 19 | μπουσελίκ | νεβά | χουσεϊνί | | | | | τρίτημόριο 24/25 71 | ΜΕΙΖΩΝ 8/9 204 |
| 20 | τζαργκιάχ | μπεγιατί / χησάρ | ατζέμ | | | | | ΛΕΙΜΜΑ 243/256 90 | |
| 21 | | (κε ελάσσων) | εβίτζ | | | | | 128/135 92 | ΕΛΑΣΣΩΝ 9/10 182 |
| 22 | σεμπά / χιτζάζ | χουσεϊνί | μαχούρ / ζαβίλ | | | | | πυθαγ. κόμμα 80/81 22 | |
| 23 | νεβά | ατζέμ / χουζάμ | γκερδανιέ | | | | | ΛΕΙΜΜΑ 243/256 90 | ΕΛΑΧΙΣΤΟΣ 15/16 112 |
| 24 | μπεγιατί (δι δέση) | μαχούρ (ζω' δέση) | ζιρευκέν (νη' δέση) | | | | | τρίτημόριο 26/27 65 | |
| 25 | χησάρ (κε ύφεση) | ζαβίλ (νη' ύφεση) | σεχνάζ (πα' ύφεση) | | | | | τρίτημόριο 25/26 68 | |
| 26 | χουσεϊνί | γκερδανιέ | μουχαγέρ | | | | | τρίτημόριο 24/25 71 | ΜΕΙΖΩΝ 8/9 204 |
| 27 | ατζέμ / χουζάμ | ζιρευκέν / σεχνάζ | σουμπουλέ / τίζ νεχαβέντ | | | | | ΛΕΙΜΜΑ 243/256 90 | |
| 28 | εβίτζ | (πα' ελάσσων) | τιζ σεγκιάχ | | | | | 128/135 92 | ΕΛΑΣΣΩΝ 9/10 182 |
| 29 | μαχούρ / ζαβίλ | μουχαγέρ | τιζ μπουσελίκ | | | | | πυθαγ. κόμμα 80/81 22 | |
| 30 | γκερδανιέ | σουμπουλέ / τίζ νεχαβέντ | τιζ τζαργκιάχ | | | | | ΛΕΙΜΜΑ 243/256 90 | ΕΛΑΧΙΣΤΟΣ 15/16 112 |
| 31 | ζιρευκέν / σεχνάζ | τιζ μπουσελίκ | τιζ σεμπά / χιτζάζ (ουζάλ) | | | | | ΑΠΟΤΟΜΗ 2048/2187 114 | |
| 32 | μουχαγέρ | τιζ τζαργκιάχ | τιζ νεβά | | | | | ΛΕΙΜΜΑ 243/256 90 | ΜΕΙΖΩΝ 8/9 204 |
| 33 | σουμπουλέ (πα' δέση) | τιζ σεμπά (γα' δέση) | τιζ μπεγιατί (δι' δέση) | | | | | τρίτημόριο 26/27 65 | |
| 34 | τιζ νεχαβέντ (βου' ύφεση) | τιζ χιτζάζ (δι' ύφεση) | τιζ χησάρ (κε' ύφεση) | | | | | τρίτημόριο 25/26 68 | |
| 35 | τιζ μπουσελίκ | τιζ νεβά | τιζ χουσεϊνί | | | | | τρίτημόριο 24/25 71 | ΜΕΙΖΩΝ 8/9 204 |

Παρατηρούμε ότι η κατατομή αυτή, επιτρέπει στα περισσότερα μέχρι πρότινος ισοϋψή νήμια, ανοδικά και καθοδικά, να είναι ανισοϋψή.

Αξίζει επιπλέον τον κόπο να σταθούμε στο γεγονός ότι πέραν των βασικών συσχετισμών που παράγονται στην 1^η χορδή, η κατατομή αυτή δίνει την δυνατότητα παραγωγής και άλλων υψών, τα οποία βρίσκονται στην 2^η και 3^η χορδή. Υπ' αυτήν την έννοια το όλο σύστημα κατανομής δεν είναι κλειστό. Αν για παράδειγμα κάποιος θέλει, εντός του βασικού συστήματος, μπορεί να παράγει το πες μπεγιατί στο ύψος της δι διέσεως και το πες χησάρ στο ύψος της κε υφέσεως στην 1^η χορδή, αλλά αν για κάποιο λόγο τα θέλει ισοϋψή (όπως παλαιότερα), σε τονιαία σχέση με το ατζέμ ασηράν και σε σχέση τέλειας 5^{ης} με το νεχαβέντ, μπορεί να τα βρει στην 2^η χορδή στον 4^ο περδέ. Υπ' αυτήν την έννοια η κατανομή αυτή μπορεί να ικανοποιήσει πολλές παραχορδές, που μπορεί να είναι απαραίτητες σε έναν συνθέτη της εκκλησιαστικής μουσικής, όχι όμως απαραίτητες πάντα και στο εξωτερικό μέλος. Και πιστεύω ότι ο Γεώργιος Βιολάκης, με αυτό το ταμπούρ που είδε ο Ducoudray, περισσότερο πειραματιζόταν πάνω στην εξερεύνηση ενός νέου συστήματος της εκκλησιαστικής μουσικής, παρά λειτουργούσε με την νοοτροπία ενός οργανοπαίκτη για τις απαιτήσεις του εξωτερικού μέλους εντός της κοσμικής παραδόσεώς του. Όμως η κατατομή τού ταμπούρ του, ίσως αργότερα συμπληρωμένη και με άλλους περδέδες για πειραματικούς λόγους, δεν αποκλείεται να ενέπνευσε στον Κηλτζανίδη αυτές τις ανεξήγητες γραμμούλες στο διάγραμμά του της σελίδας 18, τις οποίες προσέθεσε, ίσως, για παν ενδεχόμενο, ώστε να είναι εκ των προτέρων έγκαιρος (και έγκυρος) σε σχέση με τα όποια συμπεράσματα της Επιτροπής.

12.3. Διερεύνηση της θέσης των περδέδων μέσω των μουσικών παραδειγμάτων του Κεφαλαίου Ζ' της Μεθοδικής Διδασκαλίας

Την έλλειψη προσδιορισμού των διαστημάτων στα διαγράμματα του Κηλτζανίδη, αυτά που συμπεριλαμβάνονται στα ανά Μακάμι παραδείγματά του στο Κεφ. Ζ' της Μ.Δ., μπορούμε να την αναπληρώσουμε συνδυάζοντας πληροφορίες της λεκτικής περιγραφής που προηγείται κάθε παραδείγματος, καθώς και τις πληροφορίες που μας παρέχουν περί των μεταβολών του μέλους και των διαστηματικών σχέσεων οι φθορές και οι χρώες—όπως πράξαμε και με τα παραδείγματα του Κυρίλλου. Ωστόσο, εδώ έχουμε δύο πλεονεκτήματα. Πρώτον, το








σύστημα των φθορών και των χροών είναι διασαφηνισμένο σε σχέση με αυτό της εποχής του Κυρίλλου και δεύτερον τα πορίσματα της Επιτροπής καθορίζουν με ακρίβεια αλλά και λειτουργική συνοχή τις διαστηματικές σχέσεις που απορρέουν από τις φθορές και τις χρώες. Μπορούμε λοιπόν, να εφαρμόσουμε τα πορίσματα της Επιτροπής για τις φθορές και τις χρώες ώστε να μετρήσουμε κάθε ύψος που εμπλέκεται στα μουσικά παραδείγματα του Κηλτζανίδη, κατονομαζόμενο κατά την λεκτική περιγραφή. Για παράδειγμα:

Ο φθόγγος ουζάλ αναφέρεται λεκτικά σε 53 παραδείγματα. Εξετάζοντας όλα αυτά τα παραδείγματα, εντοπίζουμε τον τρόπο κατάδειξής του. Ο τρόπος μπορεί να είναι είτε κάποια φθορά, είτε κάποιο γενικό σημείο αλλοίωσης, ύφεση ή δίεση. Η πρώτη κατάδειξη είναι ακριβής διότι γνωρίζοντας σε ποια βαθμίδα του τετραχόρδου το οποίο ορίζει η φθορά βρίσκεται το ουζάλ, μπορούμε να προσδιορίσουμε ακριβώς την σχέση του με κάποιον αδιαμφισβήτητο φθόγγο του διατονικού δις διαπασών, και εξ αυτού να μετρήσουμε την ακριβή του απόσταση από την βάση του δις διαπασών, το γιεγκιάχ. Η κατάδειξη με γενική ύφεση ή δίεση, δεν μπορεί να μας παρέχει ακριβείς πληροφορίες μέτρησης, επειδή, ως γνωστόν, τα γενικά σημεία αλλοίωσης μπορούν να ερμηνευτούν ως μεγέθη διαφορετικά κάθε φορά, επειδή χρησιμοποιούμενα προϋποθέτουν την επίγνωση του σε ποια ακριβώς θέση μετατοπίζουν τον φθόγγο που αλλοιώνουν, παρά προσδιορίζουν το μέγεθος της αλλοίωσης.

Μας είναι γνωστό ότι η επιτροπή 1881 διαιρεί την οκτάβα σε 36 τμήματα, τα οποία αποτελούν δυνάμει θέσεις των φθόγγων. Στο Κεφάλαιό 4 της παρούσας διατριβής *Η αναθεώρηση της Επιτροπής 1881* έχει καταδειχτεί το ποιες μαθηματικές σχέσεις οδήγησαν σε αυτόν τον συγκεκριασμό, και έτσι είμαστε σε θέση μετά από την στατιστική μελέτη των παραδειγμάτων του Κηλτζανίδη να προσδιορίσουμε με λόγο την θέση κάθε φθόγγου πάνω σε μία χορδή του ταμπούρ.

Ως φθόγγοι αναφοράς για τους υπολογισμούς θα χρησιμοποιηθούν εκείνα τα ύψη του διατονικού δις διαπασών, τα οποία μπορούν να ταυτιστούν απόλυτα με τα ευρωπαϊκά ύψη, επειδή είναι αδιαμφισβητήτως προσδιορισμένα.

Πίνακας 53

| | | | | | |
|---|-----|-----------|--------|------------|---------------|
|  | ,δι | ή κάτω δι | σολ 3 | ή κάτω σολ | γιεγκιάχ |
|  | ,κε | ή κάτω κε | λα 3 | ή κάτω λα | ασηράν |
|  | νη | ή νη | ντο 4 | ή ντο | ραστ |
|  | πα | ή πα | ρε 4 | ή ρε | διουγκιάχ |
|  | γα | ή γα | φα 4 | ή φα | τζαργκιάχ |
|  | δι | ή δι | σολ 4 | ή σολ | νεβά |
|  | κε | ή κε | λα 4 * | ή λα | χουσεϊνί |
|  | νη' | ή πάνω νη | ντο 5 | ή πάνω ντο | γκερδανιέ |
|  | πα' | ή πάνω πα | ρε 5 | ή πάνω ρε | μουχαγέρ |
|  | γα' | ή πάνω γα | φα 5 | ή πάνω φα | τιζ τζαργκιάχ |
|  | δι' | ή πάνω δι | σολ 5 | ή πάνω σολ | τιζ νεβά |

* λα 4 = το λα μέσα στο πεντάγραμμο με κλειδί σολ

Πριν προχωρήσω στην παράθεση των στατιστικών πινάκων, πρέπει να αναφερθώ εκ προοιμίου σε κάτι πολύ βασικό που διαπιστώθηκε κατά την εξέταση των παραδειγμάτων και που θα βοηθήσει στην κατανόηση των πινάκων που έπονται.

Ο Κηλτζανίδης παρότι στο διάγραμμα της σελίδας 17 της Μ.Δ., αλλά και στα εισαγωγικά του Α' Κεφαλαίου του μας παραδίδει 13 ενδιάμεσους φθόγγους-περδέδες (Κύριους Σιουπέδες) που καθένας τους έχει ένα όνομα και μόνον, ωστόσο κατά την λεκτική περιγραφή των παραδειγμάτων του εμπλέκει και άλλα ονόματα για το ίδιο, όπως μέσω στατιστικής διαπιστώνουμε, ύψος. Ας πάρουμε για παράδειγμα το νεχαβέντ, μοναδικό ενδιάμεσο Κύριο Σιουπέ μεταξύ διουγκιάχ και σεγκιάχ. Παρότι στο νεχαβέντ αναφέρεται σε 15 παραδείγματα, προτιμά σε 58 παραδείγματα να εμπλέκει επίσης ως ενδιάμεσο ύψος μεταξύ διουγκιάχ και σεγκιάχ το όνομα κιουρδί, ενώ σε 4 ακόμα παραδείγματα το όνομα ζεμζεμέ. Το νεχαβέντ, το κιουρδί και το ζεμζεμέ, αποδεικνύονται μέσα από την έρευνά μας ισοϋψή.

Πέραν αυτών, διαπίστωσα και κάτι ακόμα. Παρότι έχουν κατονομαστεί και καταδειχτεί μέσω του διαγράμματος της σελίδας 17 ως διαφορετικά ύψη οι μεταξύ τζαργκιάχ και νεβά Κύριοι Σιουπέδες ουζάλ και σεμπά, η στατιστική μας έρευνα τους βρίσκει ισοϋψείς. Το ίδιο ισχύει και για τους

μεταξύ νεβά και χουσεϊνί Κύριους Σιουπέδες, το μπεγιατί και το χησάρ. Και φυσικά και για τα τίζια, αλλά και για τα πες, τις κάτω οκτάβες τους.

Τέλος, παρότι ο χαμηλότερος φθόγγος της έκτασης του όλου φθογγικού υλικού, τόσο στους καταλόγους όσο και στα διαγράμματα του Α' Κεφαλαίου του Κηλτζανίδη είναι το γιεγκιάχ, σε τρία παραδείγματα μας εμφανίζει δύο ισοϋψείς φθόγγους χαμηλότερους του γιεγκιάχ, το πες ουζάλ και το πες χιτζάζ (αμφότερα κάτω γα δίεση), κάτω οκτάβες των ουζάλ και χιτζάζ αντίστοιχα.

Γενικώς λοιπόν έχουμε εν χρήσει τα εξής ονόματα που δεν συμπεριλαμβάνονται στο διάγραμμα της σελίδας 17 της Μ.Δ.:

1. Τα **πες ουζάλ** και **πες χιτζάζ** κάτω από το γιεγκιάχ
2. Το **γκεβέστ** ως ενδιάμεσος αράκ και ραστ
3. Τα **κιουρδί** και **ζεμζεμέ** ως ενδιάμεσοι διουγκιάχ και σεγκιάχ
4. Το **χιτζάζ** ως ενδιάμεσος τζαργκιάχ και νεβά
5. Το **χιουζάμ** ως ενδιάμεσος νεβά και χουσεϊνί
6. Το **ζαβίλ** ως ενδιάμεσος των εβίτζ και γκερδανιέ
7. Το **ζερεφκέν** ως ενδιάμεσος των γκερδανιέ και μουχαγέρ
8. Το **τιζ χιτζάζ** ως ενδιάμεσος των τιζ τζαργκιάχ και τις νεβά.

Η ύπαρξη και χρήση των ονομάτων αυτών εύκολα μπορεί να εξηγηθεί ως κατάλοιπο των παλαιότερων του Κηλτζανίδη παραδόσεων λεκτικής περιγραφής, η οποία δεν έχει ατονήσει, οπότε και τα ονόματα αυτά καταχρηστικώς εξακολουθούν να χρησιμοποιούνται παρότι έχουν εξοβελιστεί από τα επίσημα διαγράμματα. Θα μπορούσαμε να το πούμε και αλλιώς: παρότι οι Καταχρηστικοί Σιουπέδες είναι τρόποι και όχι φθόγγοι, κάποια ονόματα εξ αυτών, τα οποία παλαιότερα προσδιόριζαν νήμια-περδέδες (όπως πχ το ζαβίλ) φαίνεται ότι καταχρηστικώς εξακολουθεί να τα μεταχειρίζεται η προφορική παράδοση της εποχής στην οποία αναφέρεται η Μεθοδική Διδασκαλία.

Στη συνέχεια θα παρουσιάσω τους στατιστικούς πίνακες για τους ενδιάμεσους των κυρίων φθόγγους. Σε κάθε πίνακα θα αναφέρεται στην κεφαλίδα το όνομα του φθόγγου και η γενική θέση του περδέ ως ενδιάμεση δύο κυρίων φθόγγων. Κάθε πίνακας απαρτίζεται από 5 στήλες.

Στην 1^η στήλη απαριθμούνται οι εμφανίσεις του φθόγγου στα παραδείγματα.

Στη 2^η στήλη συμπεριλαμβάνονται οι εξής πληροφορίες: ο αριθμός σειράς εμφάνισης του Μακαμιού (στο οποίο απαντάται ο εξεταζόμενος φθόγγος) εξαχθείς από το σύνολο των παραδειγματισμένων Μακαμιών του Κεφ. Ζ' και δίπλα ακριβώς η αντίστοιχη σελίδα.

Στην 3^η στήλη γίνεται αναφορά στον τρόπο κατάδειξης του εξεταζόμενου φθόγγου: α) εάν γίνεται με γενικό σημείο αλλοίωσης σημειώνεται το ποιο είναι το σημείο και που έχει τεθεί, και β) αν είναι με φθορά, σημειώνεται ποια φθορά, το γένος της, και πού τίθεται.

Στην 4^η στήλη σημειώνεται η απόσταση του εξεταζόμενου φθόγγου από έναν εκ των εγγύτερων του αδιαμφισβήτητων φθόγγων τους οποίους παραθέσαμε στον πίνακα 52. Η απόσταση αυτή προκύπτει από την ενέργεια της φθοράς και μετράται σε 36^α της 8^{ας} (σύμφωνα με τις συστηματικές επιδράσεις των φθορών και της διαίρεσης της 8^{ας} από την Επιτροπή του 1881). Αν η θέση αυτή δεν μπορεί να προσδιοριστεί λόγω του ότι η κατάδειξη του φθόγγου στο αντίστοιχο παράδειγμα γίνεται με γενικό σημείο αλλοίωσης, τότε το αντίστοιχο κελί της 4^{ης} στήλης μένει κενό.

Στην 5^η στήλη δίνεται σε 36^α της 8^{ας} η απόσταση του φθόγγου από την βάση του συστήματος που είναι το κάτω δι – κάτω σολ – γιεγκιάχ.

Οι σκιασμένες γραμμές σημαίνουν ότι ο φθόγγος δεν αναφέρεται στην λεκτική περιγραφή, ωστόσο ως ύψος δεικνύεται δια φθοράς ή γενικής αλλοίωσης. Στην περίπτωση που έχουμε την δυνατότητα να επιλέξουμε μεταξύ ονομάτων τα οποία ευρίσκονται μεταξύ των ίδιων κυρίων μακαμιών, η επιλογή ενός φθόγγου γίνεται με βάση το μελωδικό πλαίσιο και την λειτουργία του, καθώς και με κριτήριο ανάλογες δείξεις σε άλλα Μακάμια κατά τις οποίες κατονομάζεται ο συγκεκριμένος φθόγγος.

Πίνακας 54.1.

| πες ουζάλ (υποκάτω του γιεγκιάχ) | | | | |
|----------------------------------|---------------------------|-------------------------|------|------------------------|
| | α/α μακάμ / σελίδα/ όνομα | τρόπος κατάδειξης | θέση | απόσταση $\frac{3}{8}$ |
| 1 | 3/57 Ζιργκιουλέ | γενική δέση στο κάτω γα | | |

Πίνακας 54.2.

| πες χιτζάζ (υποκάτω του γιεγκιάχ) | | | | |
|-----------------------------------|---------------------------|--------------------------|------|---------------------|
| | α/α μακάμ / σελίδα/ όνομα | τρόπος κατάδειξης | θέση | απόσταση ♭ |
| 1 | 51/102 Αραμπάν | γενική δίεση στο κάτω γα | | |
| 2 | 52/103 Σετ Αραπάν | γενική δίεση στο κάτω γα | | |

Πίνακας 54.3.

| πες χησάο (ενδιάμεσος γιεγκιάχ και ασηράν) | | | | |
|--|---------------------------|----------------------|--------------------|---------------------|
| | α/α μακάμ / σελίδα/ όνομα | τρόπος κατάδειξης | θέση | απόσταση ♭ |
| 1 | 52/103 Σετ Αραπάν | φθορά πλ Β' ς στο νη | +3/36 από κάτω σολ | 3 |

Πίνακας 54.4.

| ατζέμ ασηράν (ενδιάμεσος ασηράν και αράκ) | | | | |
|---|---------------------------|--------------------------|-------------------|---------------------|
| | α/α μακάμ / σελίδα/ όνομα | τρόπος κατάδειξης | θέση | απόσταση ♭ |
| 1 | 2/56 έτερον Διουγκιάχ | φθορά πλ Β' ς στο πα | +3/36 από κάτω-λα | 9 |
| 2 | 3/57 Ζιργκιουλέ | φθορά πλ Β' ς στο πα | +3/36 από κάτω-λα | 9 |
| 3 | 33/85 Ατζέμ Ασηράν | φθορά Γ' ήχων ς στο βου | +3/36 από κάτω-λα | 9 |
| 4 | 50/101 Φεράχ Φεζά | φθορά Γ' ήχων ς στο ζω | +3/36 από κάτω-λα | 9 |
| 5 | 51/102 Αραμπάν | φθορά πλ Β' ς στο πα | +3/36 από κάτω-λα | 9 |
| 6 | 64/117 Σηρφ Ασηράν | φθορά Γ' ήχων ς στο ζω | +3/36 από κάτω-λα | 9 |
| 7 | 65/118 Σεφκού Ταράπ | φθορά Γ' ήχων ς στο ζω | +3/36 από κάτω-λα | 9 |
| 8 | 66/119 Σουζιδίλ | φθορά πλ Β' ς στο πα | +3/36 από κάτω-λα | 9 |
| 9 | 78/131 Αράκ | γενική δίεση στο κάτω κε | | |
| 10 | 82/135 Ρουί Αράκ | γενική δίεση στο κάτω κε | | |
| 11 | 84/136 Ζιλκές | γενική δίεση στο κάτω κε | | |

Πίνακας 54.5.

| γκεβέστ (ενδιάμεσος αράκ και ραστ) | | | | |
|------------------------------------|---------------------------|----------------------|---------------|---------------------|
| | α/α μακάμ / σελίδα/ όνομα | τρόπος κατάδειξης | θέση | απόσταση ♭ |
| 1 | 51/102 Αραμπάν | γενική δίεση στο ζω | | |
| 2 | 52/103 Σετ Αραπάν | γενική δίεση στο ζω | | |
| 3 | 52/103 Σετ Αραπάν | φθορά πλ Β' ς στο νη | -2/36 από ντο | 13 |
| 4 | 63/116 Νιουχιούφτ | γενική δίεση στο ζω | | |
| 4 | 64/117 Σηρφ Ασηράν | γενική δίεση στο νη | | |
| 5 | 67/120 Χουσεϊνί Ασηράν | γενική δίεση στο ζω | | |
| 6 | 69/122 Νεβái Ασηράν | γενική δίεση στο ζω | | |
| 7 | 71/124 Πιουσελίκ Ασηράν 2 | γενική δίεση στο ζω | | |
| 8 | 94/145 Ραστ | γενική δίεση στο ζω | | |
| 9 | 100/151 Μαχούρ 2 | γενική δίεση στο ζω | | |
| 10 | 102/152 Νιγρίζ | γενική δίεση στο ζω | | |
| 11 | 103/153 Νιγρίζ 2 | γενική δίεση στο ζω | | |
| 12 | 104/154 Πεντζουγκιάχ | γενική δίεση στο ζω | | |
| 13 | 105/155 Πεντζουγκιάχ 2 | γενική δίεση στο ζω | | |
| 14 | 106/156 Ζαβίλ | χρόα κλιτού ς στο νη | -2/36 από ντο | 13 |
| 15 | 106/156 Ζαβίλ | γενική δίεση στο ζω | | |

| | | | | |
|----|----------------------|----------------------|---------------|----|
| 16 | 107/157 Πιουμπεργκέ | γενική δέση στο ζω | | |
| 17 | 107/157 Πιουμπεργκέ | χρόα κλιτού ς στο νη | -2/36 από ντο | 13 |
| 18 | 108/157 Σελμέκ | χρόα κλιτού ς στο νη | -2/36 από ντο | 13 |
| 19 | 108/157 Σελμέκ | γενική δέση στο ζω | | |
| 20 | 109/158 Γκεβέστ | γενική δέση στο ζω | | |
| 21 | 110/159 Πιοζριούκ | δια κατονομασίας | | |
| 22 | 111/160 Πεσεντιδέ | γενική δέση στο ζω | | |
| 23 | 112/161 Σουζιδίλ Αρά | γενική δέση στο ζω | | |
| 24 | 113/162 Χιτζαζκιάρ | γενική δέση στο ζω | | |

Πίνακας 54.6.

| ραχαβή (ενδιάμεσος αράκ και ραστ) | | | | |
|--|---------------------------|--------------------|------|-------------------------|
| | α/α μακάμ / σελίδα/ όνομα | τρόπος κατάδειξης | θέση | απόσταση \mathfrak{A} |
| 1 | 23/75 Σεγκιάχ Μαγέ | γενική δέση στο ζω | | |
| 2 | 58/112 Νετζίτ | γενική δέση στο ζω | | |
| 3 | 94/145 Ραστ | γενική δέση στο ζω | | |
| 4 | 96/147 Σαγίρ Ραχαβί | γενική δέση στο ζω | | |
| 5 | 97/148 Νεχαβέντ | γενική δέση στο ζω | | |
| 6 | 98/149 Σαγίρ Νεχαβέντ | γενική δέση στο ζω | | |

Πίνακας 54.7.

| ζιργκιουλέ (ενδιάμεσος ραστ και αράκ) | | | | |
|--|---------------------------|----------------------|--------------|-------------------------|
| | α/α μακάμ / σελίδα/ όνομα | τρόπος κατάδειξης | θέση | απόσταση \mathfrak{A} |
| 1 | 2/56 έτερον Διουγκιάχ | φθορά πλ Β' ς στο πα | -2/36 από ρε | 19 |
| 2 | 3/57 Ζιργκιουλέ | φθορά πλ Β' ς στο πα | -2/36 από ρε | 19 |
| 3 | 19/71 Αρεζπάρ Πιουσελίκ | γενική δέση στο νη | | |
| 4 | 33/85 Ατζέμ Ασηράν | γενική ύψηση στο πα | | |
| 5 | 34/86 Μουχαλίφ Χησάρ | γενική δέση στο νη | | |
| 6 | 35/87 Σηρφ Πιουσελίκ | γενική δέση στο νη | | |
| 7 | 36/88 Ατζέμ Πιουσελίκ | γενική δέση στο νη | | |
| 8 | 37/89 Πιουσελίκ | γενική δέση στο νη | | |
| 9 | 47/98 Ζερεφκεντ | γενική δέση στο νη | | |
| 10 | 51/102 Αραμπάν | φθορά πλ Β' ς στο πα | -2/36 από ρε | 19 |
| 11 | 53/104 Μπεγιατί Πιουσελίκ | γενική δέση στο νη | | |
| 12 | 54/105 Πιουσελίκ Ταχίρ | γενική δέση στο νη | | |
| 13 | 57/112 Χησάρ | γενική δέση στο νη | | |
| 14 | 59/113 Γκιουλλιζάρ | γενική δέση στο νη | | |
| 15 | 65/118 Σεφκού Ταράπ | γενική ύψηση στο βου | | |
| 16 | 66/119 Σουζιδίλ | φθορά πλ Β' ς στο πα | -2/36 από ρε | 19 |
| 17 | 68/121 Πιουσελίκ Ασηράν | γενική δέση στο νη | | |
| 19 | 70/123 Μαχούρ Ασηράν | γενική δέση στο νη | | |
| 20 | 71/124 Πιουσελίκ Ασηράν 2 | γενική δέση στο νη | | |
| 21 | 77/129 Σεχνάζ Πιουσελίκ | γενική δέση στο νη | | |
| 22 | 95/146 Ραχαβί | γενική δέση στο νη | | |
| 23 | 100/151 Μαχούρ 2 | γενική δέση στο πα | | |
| 24 | 101/151 Γκερδανιέ | γενική δέση στο νη | | |

| | | | | |
|----|------------------------|---------------------|--|--|
| 25 | 105/155 Πεντζουγκιάχ 2 | γενική δίσση στο νη | | |
| 26 | 111/160 Πεσενδιδέ | γενική δίσση στο νη | | |
| 27 | 113/162 Χιτζαζκιάρ | γενική δίσση στο νη | | |
| 28 | 114/163 Σαζκιάρ | γενική δίσση στο νη | | |

Πίνακας 54.8.

| νεχαβέντ (ενδιάμεσος διουγκιάχ και σεγκιάχ) | | | | |
|--|---------------------------|-----------------------------|--------------|--------------------------|
| | α/α μακάμ / σελίδα/ όνομα | τρόπος κατάδειξης | θέση | απόσταση $\delta\lambda$ |
| 1 | 4/58 Ουζάλ 3 | φθορά πλ Β' ς στο δι | +3 από ρε | 24 |
| 2 | 12/65 Αρεζπάρ | γενική δίσση στο πα | | |
| 3 | 20/73 Σεγκιάχ | γενική δίσση στο πα | | |
| 4 | 21/73 Χιουζάμ | γενική δίσση στο πα | | |
| 5 | 23/75 Σεγκιάχ Μαγέ | γενική δίσση στο πα | | |
| 6 | 24/76 Βετζχί Αρεζπάρ | γενική δίσση στο πα | | |
| 7 | 51/102 Αραμπάν | φθορά πλ Β' ς στο δι | +3/36 από ρε | 24 |
| 8 | 78/131 Αράκ | γενική δίσση στο πα | | |
| 9 | 78/131 Αράκ | γενική ύφεση στο βου | | |
| 10 | 88/139 Ραχατούλ Ερβάχ | γενική ύφεση στο βου | | |
| 11 | 90/141 Φεραχνάκ | φθορά Β' ήχων ϕ στο πα | +4/36 από ρε | 25 |
| 12 | 94/145 Ραστ | γενική δίσση στο πα | | |
| 13 | 95/146 Ραχαβί | γενική δίσση στο πα | | |
| 14 | 96/147 Σαγίρ Ραχαβί | γενική δίσση στο πα | | |
| 15 | 98/149 Σαγίρ Νεχαβέντ | γενική δίσση στο πα | | |
| 16 | 99/150 Μαχούρ | γενική δίσση στο πα' | | |
| 17 | 101/151 Γκερδανιέ | γενική δίσση στο πα | | |
| 18 | 103/153 Νιγρίζ 2 | γενική δίσση στο πα | | |
| 19 | 110/159 Πιοζριούκ | γενική δίσση στο πα | | |
| 20 | 112/161 Σουζιδίλ Αρά | γενική δίσση στο πα | | |
| 21 | 114/163 Σαζκιάρ | γενική δίσση στο πα | | |

Πίνακας 54.9.

| κιουρδί (ενδιάμεσος διουγκιάχ και σεγκιάχ) | | | | |
|---|---------------------------|------------------------------|--------------|--------------------------|
| | α/α μακάμ / σελίδα/ όνομα | τρόπος κατάδειξης | θέση | απόσταση $\delta\lambda$ |
| 1 | 6/60 Ζεμζεμέ | φθορά Γ' ήχων ρ στο βου | +3/36 από ρε | 24 |
| 2 | 14/67 Κιουρδί | φθορά Γ' ήχων ρ στο βου | +3/36 από ρε | 24 |
| 3 | 15/68 Μουχαγέρ Κιουρδί | φθορά Γ' ήχων ρ στο βου | +3/36 από ρε | 24 |
| 4 | 16/68 Σεμπά Ζεμζεμέ | φθορά Γ' ήχων ρ στο βου | +3/36 από ρε | 24 |
| 5 | 28/80 Ατζέμ | γενική ύφεση στο βου | | |
| 6 | 30/82 Ατζέμ Κιουρδί | φθορά Γ' ήχων ρ στο βου | +3/36 από ρε | 24 |
| 7 | 31/83 Ζαβίλ Κιουρδί | φθορά πλ Β' ς στο δι | +3/36 από ρε | 24 |
| 8 | 31/83 Ζαβίλ Κιουρδί | φθορά Γ' ήχων ρ στο βου | +3/36 από ρε | 24 |
| 9 | 32/84 Μπεϊζάν Κιουρδί | φθορά Γ' ήχων ρ στο βου | +3/36 από ρε | 24 |
| 10 | 33/85 Ατζέμ Ασηράν | φθορά Γ' ήχων ρ στο βου | +3/36 από ρε | 24 |
| 11 | 50/101 Φεράχ Φεζά | γενική ύφεση στο βου | | |
| 12 | 50/101 Φεράχ Φεζά | φθορά πλ Β' ς στο δι | +3/36 από ρε | 24 |
| 13 | 52/103 Σετ Αραπάν | φθορά πλ Β' ς στο δι | +3/36 από ρε | 24 |

| | | | | |
|----|-------------------------|-------------------------|--------------|----|
| 14 | 52/103 Σετ Αραπάν | φθορά Γ' ήλων ρ στο βου | +3/36 από ρε | 24 |
| 15 | 60/114 Χορασάν | φθορά πλ Β' ρ στο δι | +3/36 από ρε | 24 |
| 16 | 61/115 Χουσεϊνί Κιουρδί | φθορά Γ' ήλων ρ στο βου | +3/36 από ρε | 24 |
| 17 | 67/120 Χουσεϊνί Ασηράν | γενική ύφεση στο βου | | |
| 18 | 70/123 Μαχούρ Ασηράν | γενική δίεση στο πα | | |
| 19 | 72/125 Χιτζάζ | φθορά πλ Β' ρ στο πα | +3/36 από ρε | 24 |
| 20 | 73/126 Χουμαγιούν | φθορά πλ Β' ρ στο δι | +3/36 από ρε | 24 |
| 21 | 74/127 Σηρφ Χιτζάζ | φθορά πλ Β' ρ στο πα | +3/36 από ρε | 24 |
| 22 | 76/128 Σεχνάζ | φθορά πλ Β' ρ στο πα' | +3/36 από ρε | 24 |
| 23 | 77/129 Σεχνάζ Πιουσελίκ | φθορά πλ Β' ρ στο δι | +3/36 από ρε | 24 |
| 24 | 79/132 Εβίτζ | γενική ύφεση στο βου | | |
| 25 | 79/132 Εβίτζ | φθορά πλ Β' ρ στο δι | +3/36 από ρε | 24 |
| 26 | 80/133 Εβίτζ Αρά | φθορά πλ Β' ρ στο δι | +3/36 από ρε | 24 |
| 27 | 80/133 Εβίτζ Αρά | γενική ύφεση στο βου | | |
| 28 | 81/134 Μουχαλίφ Αράκ | χρόα κλιτού ρ στο δι | +3/36 από ρε | 24 |
| 29 | 81/134 Μουχαλίφ Αράκ | γενική ύφεση στο βου | | |
| 30 | 82/135 Ρουί Αράκ | γενική ύφεση στο βου | | |
| 31 | 82/135 Ρουί Αράκ | φθορά πλ Β' ρ στο δι | +3/36 από ρε | 24 |
| 32 | 83/135 Σουλτανί Αράκ | φθορά πλ Β' ρ στο δι | +3/36 από ρε | 24 |
| 33 | 83/135 Σουλτανί Αράκ | γενική ύφεση στο βου | | |
| 34 | 84/136 Ζιλκές | γενική δίεση στο πα | | |
| 35 | 84/136 Ζιλκές | γενική ύφεση στο βου | | |
| 36 | 86/138 Πεστενιγκιάρ | γενική ύφεση στο βου | | |
| 37 | 87/138 Μπεστέ Ισφαχάν | γενική δίεση στο πα | | |
| 38 | 88/139 Ραχατούλ Ερβάχ | φθορά πλ Β' ρ στο δι | +3/36 από ρε | 24 |
| 39 | 91/142 Σεφκού Εβσά | | | |
| 40 | 92/143 Εβίτζ Μουχαλίφ | φθορά πλ Β' ρ στο δι | +3/36 από ρε | 24 |
| 41 | 92/143 Εβίτζ Μουχαλίφ | γενική ύφεση στο βου | | |
| 42 | 97/148 Νεχαβέντ | φθορά Γ' ήλων ρ στο βου | +3/36 από ρε | 24 |
| 43 | 102/152 Νιγρίζ | φθορά πλ Β' ρ στο δι | +3/36 από ρε | 24 |
| 44 | 102/152 Νιγρίζ | φθορά πλ Β' ρ στο πα | +3/36 από ρε | 24 |
| 45 | 103/153 Νιγρίζ 2 | φθορά πλ Β' ρ στο δι | +3/36 από ρε | 24 |
| 46 | 103/153 Νιγρίζ 2 | φθορά πλ Β' ρ στο πα | +3/36 από ρε | 24 |
| 47 | 104/154 Πεντζουγκιάχ | φθορά πλ Β' ρ στο δι | +3/36 από ρε | 24 |
| 48 | 105/155 Πεντζουγκιάχ 2 | φθορά πλ Β' ρ στο πα | +3/36 από ρε | 24 |
| 49 | 106/156 Ζαβίλ | φθορά πλ Β' ρ στο δι | +3/36 από ρε | 24 |
| 50 | 111/160 Πεσεννιδέ | γενική ύφεση στο βου | | |
| 51 | 111/160 Πεσεννιδέ | φθορά πλ Β' ρ στο δι | +3/36 από ρε | 24 |
| 52 | 112/161 Σουζιδίλ Αρά | γενική ύφεση στο βου | | |
| 53 | 112/161 Σουζιδίλ Αρά | φθορά πλ Β' ρ στο πα | +3/36 από ρε | 24 |
| 55 | 107/157 Πιουμπεργκέ | γενική ύφεση στο βου | | |
| 56 | 107/157 Πιουμπεργκέ | φθορά Γ' ήλων ρ στο βου | +3/36 από ρε | 24 |

Πίνακας 54.10.

| ζευγέ (ενδιάμεσος διονγκιάχ και σεγκιάχ) | | | | |
|--|---------------------------|-------------------------|--------------|--------------------------|
| | α/α μακάμ / σελίδα/ όνομα | τρόπος κατάδειξης | θέση | απόσταση $\delta\lambda$ |
| 1 | 106/156 Ζαβίλ | γενική ύφεση στο βου | | |
| 2 | 106/156 Ζαβίλ | φθορά Γ' ήλων ρ στο βου | +3/36 από ρε | 24 |

Πίνακας 54.11.

| πιουσσελίκ (ενδιάμεσος σεγκιάχ και τζαργκιάχ) | | | | |
|---|----------------------------|-------------------------------|---------------|--------------------|
| | α/α μακάμ / σελίδα/ όνομα | τρόπος κατάδειξης | θέση | απόσταση λ |
| 1 | 6/60 Ζεμζεμέ | φθορά Γ' ήχων ρ στο γα | -3/36 από φα | 27 |
| 2 | 17/69 Σεμπά Πιουσσελίκ | φθορά Γ' ήχων ρ στο γα | -3/36 από φα | 27 |
| 3 | 18/70 Μουχαγέρ Πιουσσελίκ | φθορά Γ' ήχων ρ στο γα | -3/36 από φα | 27 |
| 4 | 19/71 Αρεζπάρ Πιουσσελίκ | φθορά Γ' ήχων ρ στο γα | -3/36 από φα | 27 |
| 5 | 27/79 Τζαργκιάχ | γενική δίσση στο βου | | |
| 6 | 34/86 Μουχαλίφ Χησάρ | φθορά Γ' ήχων ρ στο γα | -3/36 από φα | 27 |
| 7 | 34/86 Μουχαλίφ Χησάρ | φθορά πλ Β' ρ στο κε | -15/36 από λα | 27 |
| 8 | 35/87 Σηρφ Πιουσσελίκ | φθορά Γ' ήχων ρ στο γα | -3/36 από φα | 27 |
| 9 | 36/88 Ατζέμ Πιουσσελίκ | φθορά Γ' ήχων ρ στο γα | -3/36 από φα | 27 |
| 10 | 37/89 Πιουσσελίκ | φθορά Γ' ήχων ρ στο γα | -3/36 από φα | 27 |
| 11 | 39/91 Νισαπούρ | χρόα κλιτού ρ στο δι | -3/36 από φα | 27 |
| 12 | 40/92 Νισαβερέκ | χρόα κλιτού ρ στο δι | -3/36 από φα | 27 |
| 13 | 47/98 Ζερεφκεντ | φθορά Γ' ήχων ρ στο γα | -3/36 από φα | 27 |
| 14 | 49/100 Γιουμούς Γκερδάν | φθορά Γ' ήχων ρ στο γα | -3/36 από φα | 27 |
| 15 | 53/104 Μπεγιατί Πιουσσελίκ | φθορά Γ' ήχων ρ στο γα | -3/36 από φα | 27 |
| 16 | 54/105 Ταχίρ Πιουσσελίκ | γενική δίσση στο βου | | |
| 17 | 54/105 Ταχίρ Πιουσσελίκ | φθορά Γ' ήχων ρ στο γα | -3/36 από φα | 27 |
| 18 | 61/115 Χουσεϊνί Κιουρδί | γενική δίσση στο βου | | |
| 19 | 62/115 Χησάρ Πιουσσελίκ | φθορά Γ' ήχων ρ στο γα | -3/36 από φα | 27 |
| 20 | 65/118 Σεφκού Ταράπ | γενική δίσση στο βου | | |
| 21 | 66/119 Σουζιδίλ | φθορά πλ Β' ρ στο κε | -15/36 από λα | 27 |
| 22 | 66/119 Σουζιδίλ | φθορά διατόνου ρ στο βου | +6/36 από ρε | 27 |
| 23 | 68/121 Πιουσσελίκ Ασηράν | φθορά Γ' ήχων ρ στο γα | -3/36 από φα | 27 |
| 24 | 70/123 Μαχούρ Ασηράν | φθορά Γ' ήχων ρ στο γα | -3/36 από φα | 27 |
| 25 | 71/124 Πιουσσελίκ Ασηράν 2 | φθορά Γ' ήχων ρ στο γα | -3/36 από φα | 27 |
| 26 | 77/129 Σεχνάζ Πιουσσελίκ | φθορά Γ' ήχων ρ στο γα | -3/36 από φα | 27 |
| 27 | 80/133 Εβίτζ Αρά | χρόα κλιτού ρ στο δι | 6/36 από ρε | 27 |
| 28 | 81/134 Μουχαλίφ Αράκ | χρόα κλιτού ρ στο δι | 6/36 από ρε | 27 |
| 29 | 87/138 Μπεστέ Ισφαχάν | χρόα κλιτού ρ στο δι | 6/36 από ρε | 27 |
| 30 | 90/141 Φεραχνάκ | φθορά διατόνου ρ στο δι | +6/36 από ρε | 27 |
| 31 | 93/144 Εβίτζ Πιουσσελίκ | χρόα κλιτού ρ στο δι | +6/36 από ρε | 27 |
| 32 | 93/144 Εβίτζ Πιουσσελίκ | γενική δίσση στο βου | | |
| 33 | 93/144 Εβίτζ Πιουσσελίκ | φθορά Γ' ήχων ρ στο γα | -3/36 από φα | 27 |
| 34 | 99/150 Μαχούρ | φθορά Γ' ήχων ρ στο γα | -3/36 από φα | 27 |
| 35 | 100/151 Μαχούρ 2 | φθορά Γ' ήχου ρ στο γα | -3/36 από φα | 27 |
| 36 | 104/154 Πεντζουγκιάχ | φθορά Γ' ήχου ρ στο γα | -3/36 από φα | 27 |
| 37 | 110/159 Πιοζριούκ | φθορά Γ' ήχου ρ στο γα | -3/36 από φα | 27 |
| 38 | 111/160 Πεσεντιδέ | φθορά Γ' ήχου ρ στο γα | -3/36 από φα | 27 |
| 39 | 113/162 Χιτζαζκιάρ | γενική δίσση στο βου | | |
| 40 | 113/162 Χιτζαζκιάρ | φθορά Γ' ήχου ρ στο γα | -3/36 από φα | 27 |
| 41 | 114/163 Σαζγκιάρ | φθορά Γ' ήχου ρ στο γα | -3/36 από φα | 27 |

Πίνακας 54.12.

| ουζάλ (ενδιάμεσος Τζαργκιάχ και Νεβά) | | | | |
|---------------------------------------|----------------------------|---------------------------|---------------|--------------------|
| | α/α μακάμ / σελίδα/ όνομα | τρόπος κατάδειξης | θέση | απόσταση λ |
| 1 | 1/55 Διουγκιάχ | γενική δίσση στο γα | | |
| 2 | 11/64 Σιουμπουλέ | γενική δίσση στο γα | | |
| 3 | 16/68 Σεμπά Ζεμζεμέ | γενική δίσση στο γα | | |
| 4 | 22/75 Μαγέ | φθορά πλ Β' ς στο δι | -2/36 από σολ | 34 |
| 5 | 26/78 Μουσταχάρ | χρόα ζυγού ς στο δι | -2/36 από σολ | 34 |
| 6 | 29/82 Νεβρούζ | γενική δίσση στο γα | | |
| 7 | 31/83 Ζαβίλ Κιουρδί | φθορά πλ Β' ς στο δι | -2 από σολ | 34 |
| 8 | 35/87 Σηρφ Πιουσσελίκ | γενική δίσση στο γα | | |
| 9 | 36/88 Ατζέμ Πιουσσελίκ | γενική δίσση στο γα | | |
| 10 | 38/90 Νεβά | δίσση 2 εκτημορίων στο γα | +2/36 από φα | 32 |
| 11 | 39/91 Νισαπούρ | χρόα κλιτού ς στο δι | -2/36 από σολ | 34 |
| 12 | 40/92 Νισαβερέκ | χρόα κλιτού ς στο δι | -2/36 από σολ | 34 |
| 13 | 40/92 Νισαβερέκ | γενική δίσση στο γα | | |
| 14 | 41/93 Ισφαχάν | χρόα κλιτού ς στο δι | -2/36 από σολ | 34 |
| 15 | 41/93 Ισφαχάν | γενική δίσση στο γα | | |
| 16 | 42/94 Μπεγιατί | γενική δίσση στο γα | | |
| 17 | 46/97 Μπαπά Ταχίρ | γενική δίσση στο γα | | |
| 18 | 49/100 Γιουμούς Γκερδάν | γενική δίσση στο γα | | |
| 19 | 51/102 Αραμπάν | φθορά πλ Β' ς στο δι | -2/36 από σολ | 34 |
| 20 | 53/104 Μπεγιατί Πιουσσελίκ | γενική δίσση στο γα | | |
| 21 | 58/112 Νετζίτ | γενική δίσση στο δι | | |
| 22 | 61/115 Χουσεϊνί Κιουρδί | γενική δίσση στο γα | | |
| 23 | 67/120 Χουσεϊνί Ασηράν | γενική δίσση στο γα | | |
| 24 | 69/122 Νεβái Ασηράν | γενική δίσση στο γα | | |
| 25 | 70/123 Μαχούρ Ασηράν | γενική δίσση στο γα | | |
| 26 | 72/125 Χιτζάζ | φθορά πλ Β' ς στο πα | -2/36 από σολ | 34 |
| 27 | 73/126 Χουμαγιούν | φθορά πλ Β' ς στο δι | -2/36 από σολ | 34 |
| 28 | 74/127 Σηρφ Χιτζάζ | φθορά πλ Β' ς στο πα | -2/36 από σολ | 34 |
| 29 | 74/127 Σηρφ Χιτζάζ | γενική δίσση στο γα | | |
| 30 | 75/128 Σουρί | γενική δίσση στο γα | | |
| 31 | 76/128 Σεχνάζ | φθορά πλ Β' ς στο πα' | -2/36 από σολ | 34 |
| 32 | 77/129 Σεχνάζ Πιουσσελίκ | φθορά πλ Β' ς στο δι | -2/36 από σολ | 34 |
| 33 | 81/134 Μουχαλίφ Αράκ | χρόα κλιτού ς στο δι | -2/36 από σολ | 34 |
| 34 | 83/135 Σουλτανί Αράκ | γενική δίσση στο γα | | |
| 35 | 83/135 Σουλτανί Αράκ | φθορά πλ Β' ς στο δι | -2/36 από σολ | 34 |
| 36 | 86/138 Πεστενιγκιάρ | γενική δίσση στο γα | | |
| 37 | 87/138 Μπεστέ Ισφαχάν | χρόα κλιτού ς στο δι | -2/36 από σολ | 34 |
| 38 | 88/139 Ραχατούλ Ερβάχ | φθορά πλ Β' ς στο δι | -2/36 από σολ | 34 |
| 39 | 88/139 Ραχατούλ Ερβάχ | χρόα κλιτού ς στο δι | -2/36 από σολ | 34 |
| 40 | 90/141 Φεραχνάκ | φθορά διατόνου ς στο δι | -4/36 από σολ | 32 |
| 41 | 90/141 Φεραχνάκ | φθορά Β' ήχου ς στο πα | -4/36 από σολ | 32 |
| 42 | 92/143 Εβίτζ Μουχαλίφ | φθορά πλ Β' ς στο δι | -2/36 από σολ | 34 |
| 43 | 93/144 Εβίτζ Πιουσσελίκ | χρόα κλιτού ς στο δι | -2/36 από σολ | 34 |
| 44 | 102/152 Νιγρίζ | φθορά πλ Β' ς στο δι | -2/36 από σολ | 34 |
| 45 | 102/152 Νιγρίζ | φθορά πλ Β' ς στο πα | -2/36 από σολ | 34 |
| 46 | 103/153 Νιγρίζ 2 | φθορά πλ Β' ς στο δι | -2/36 από σολ | 34 |

| | | | | |
|----|------------------------|------------------------|---------------|----|
| 47 | 104/154 Πεντζουγκιάχ | φθορά πλ Β' ς στο δι | -2/36 από σολ | 34 |
| 48 | 104/154 Πεντζουγκιάχ | φθορά ς Γ' ήχου στο δι | -3/36 από σολ | 33 |
| 49 | 105/155 Πεντζουγκιάχ 2 | φθορά πλ Β' ς στο πα | -2/36 από σολ | 34 |
| 50 | 106/156 Ζαβίλ | φθορά πλ Β' ς στο δι | -2/36 από σολ | 34 |
| 51 | 109/158 Γκεβέστ | γενική δίεση στο γα | | |
| 52 | 110/159 Πιοζριούκ | γενική δίεση στο γα | | |
| 53 | 111/160 Πεσεννιδέ | γενική δίεση στο γα | | |
| 54 | 111/160 Πεσεννιδέ | φθορά πλ Β' ς στο δι | -2/36 από σολ | 34 |

Πίνακας 54.13.

| χιτζάζ (ενδιάμεσος τζαργκιάχ και νεβά) | | | | |
|--|---------------------------|----------------------|---------------|--------------------------------------|
| | α/α μακάμ / σελίδα/ όνομα | τρόπος κατάδειξης | θέση | απόσταση $\frac{\text{φ}}{\text{λ}}$ |
| 1 | 4/58 Ουζάλ | γενική δίεση στο γα | | |
| 2 | 4/58 Ουζάλ | φθορά πλ Β' ς στο δι | -2/36 από σολ | 34 |
| 3 | 50/101 Φεράχ Φεζά | γενική δίεση στο γα | | |
| 4 | 50/101 Φεράχ Φεζά | φθορά πλ Β' ς στο πα | -2/36 από σολ | 34 |
| 5 | 50/100 Φεράχ Φεζά | φθορά πλ Β' ς στο δι | -2/36 από σολ | 34 |
| 6 | 51/102 Αραμπάν | φθορά πλ Β' ς στο δι | -2/36 από σολ | 34 |
| 7 | 52/103 Σετ Αραπάν | φθορά πλ Β' ς στο δι | -2/36 από σολ | 34 |
| 8 | 60/114 Χορασάν | φθορά πλ Β' ς στο δι | -2/36 από σολ | 34 |
| 9 | 79/132 Εβίτζ | γενική δίεση στο γα | | |
| 10 | 79/132 Εβίτζ | φθορά πλ Β' ς στο δι | -2/36 από σολ | 34 |
| 11 | 80/133 Εβίτζ Αρά | γενική δίεση στο γα | | |
| 12 | 80/133 Εβίτζ Αρά | χρόα κλιτού ς στο δι | -2/36 από σολ | 34 |
| 13 | 80/133 Εβίτζ Αρά | φθορά πλ Β' ς στο δι | -2/36 από σολ | 34 |
| 14 | 82/135 Ρουί Αράκ | φθορά πλ Β' ς στο δι | -2/36 από σολ | 34 |
| 15 | 103/153 Νιγρίζ 2 | φθορά πλ Β' ς στο πα | -2/36 από σολ | 34 |
| 16 | 111/160 Πεσεννιδέ | φθορά πλ Β' ς στο δι | -2/36 από σολ | 34 |
| 17 | 112/161 Σουζιδίλ Αρά | φθορά πλ Β' ς στο πα | -2/36 από σολ | 34 |

Πίνακας 54.14.

| σεμπά (ενδιάμεσος τζαργκιάχ και νεβά) | | | | |
|---------------------------------------|---------------------------|---------------------|------|--------------------------------------|
| | α/α μακάμ / σελίδα/ όνομα | τρόπος κατάδειξης | θέση | απόσταση $\frac{\text{φ}}{\text{λ}}$ |
| 1 | 5/59 Σεμπά | γενική ύφεση στο δι | | |
| 2 | 6/60 Ζεμζεμέ | γενική ύφεση στο δι | | |
| 3 | 11/64 Σιουμπουλε | γενική ύφεση στο δι | | |
| 4 | 14/67 Κιουρδί | γενική ύφεση στο δι | | |
| 5 | 15/68 Μουχαγέρ Κιουρδί | γενική ύφεση στο δι | | |
| 6 | 16/68 Σεμπά Ζεμζεμέ | γενική ύφεση στο δι | | |
| 7 | 17/69 Σεμπά Πιουσελίκ | γενική ύφεση στο δι | | |
| 8 | 28/80 Ατζέμ | γενική ύφεση στο δι | | |
| 9 | 29/82 Νεβρούζ Ατζέμ | γενική ύφεση στο δι | | |
| 10 | 30/82 Ατζέμ Κιουρδί | γενική ύφεση στο δι | | |
| 11 | 31/83 Ζαβίλ Κιουρδί | γενική ύφεση στο δι | | |
| 12 | 32/84 Μπεϊζάν Κιουρδί | γενική ύφεση στο δι | | |
| 13 | 38/90 Νεβά | γενική ύφεση στο δι | | |

| | | | | |
|----|-------------------------|----------------------------------|---------------|----|
| 14 | 41/93 Ισφαχάν | γενική ύφεση στο δι' | | |
| 15 | 48/99 Γιεγκιάχ | γενική ύφεση στο δι | | |
| 16 | 54/105 Ταχίρ Πιουσελίκ | γενική ύφεση στο δι | | |
| 17 | 59/113 Γκιουλλιζάρ | γενική ύφεση στο δι | | |
| 18 | 61/115 Χουσεϊνί Κιουρδί | γενική ύφεση στο δι | | |
| 19 | 64/117 Σηρφ Ασηράν | γενική ύφεση στο δι | | |
| 20 | 67/120 Χουσεϊνί Ασηράν | γενική ύφεση στο δι | | |
| 21 | 78/131 Αράκ | γενική ύφεση στο δι | | |
| 22 | 83/135 Σουλτανί Αράκ | γενική ύφεση στο δι | | |
| 23 | 86/138 Πεστενιγκιάρ | γενική ύφεση στο δι | | |
| 24 | 87/138 Μπεστέ Ισφαχάν | γενική ύφεση στο δι | | |
| 25 | 88/139 Ραχατούλ Ερβάχ | χρόα κλιτού \mathcal{S} στο δι | -2/36 από σολ | 34 |
| 26 | 92/143 Εβίτζ Μουχαλίφ | γενική ύφεση στο δι | | |
| 27 | 96/147 Σαγίρ Ραχαβί | γενική ύφεση στο δι | | |
| 28 | 98/149 Σαγίρ Νεχαβέντ | γενική ύφεση στο δι | | |

Πίνακας 54.15.


| μπεγιατί (ενδιάμεσος νεβά και χουσεϊνί) | | | | |
|--|---------------------------|------------------------------------|---------------|------------------------|
| | α/α μακάμ / σελίδα/ όνομα | τρόπος κατάδειξης | θέση | απόσταση \mathcal{A} |
| 1 | 9/62 Νεβρούζ | γενική ύφεση στο κε | | |
| 2 | 12/65 Αρεζπάρ | φθορά πλ Β' \rightarrow στο δι | +3/36 από σολ | 39 |
| 3 | 19/71 Αρεζπάρ Πιουσελίκ | γενική ύφεση στο κε | | |
| 4 | 22/75 Μαγέ | γενική ύφεση στο κε | | |
| 5 | 23/75 Σεγκιάχ Μαγέ | γενική ύφεση στο κε | | |
| 6 | 24/76 Βετζχί Αρεζπάρ | γενική ύφεση στο κε | | |
| 7 | 29/82 Νεβρούζ Ατζέμ | γενική ύφεση στο κε | | |
| 8 | 30/82 Ατζέμ Κιουρδί | γενική ύφεση στο κε | | |
| 9 | 42/94 Μπεγιατί | φθορά Β' ήχου \rightarrow στο δι | +4/36 από σολ | 40 |
| 10 | 42/94 Μπεγιατί | γενική ύφεση στο κε | | |
| 11 | 43/95 Μπεγιατί Αραμπάν | γενική ύφεση στο κε | | |
| 12 | 53/104 Μπεγιατί Πιουσελίκ | γενική ύφεση στο κε | | |
| 13 | 54/105 Ταχίρ Πιουσελίκ | γενική ύφεση στο κε | | |
| 14 | 94/145 Ραστ | γενική ύφεση στο κε | | |
| 15 | 96/147 Σαγίρ Ραχαβί | φθορά Β' ήχου \rightarrow στο δι | +4/36 από σολ | 40 |
| 16 | 97/148 Νεχαβέντ | φθορά Β' ήχου \rightarrow στο δι | +4/36 από σολ | 40 |
| 17 | 97/148 Νεχαβέντ | γενική ύφεση στο κε | | |
| 18 | 98/149 Σαγίρ Νεχαβέντ | φθορά Β' ήχου \rightarrow στο δι | +4/36 από σολ | 40 |
| 19 | 105/155 Πεντζουγκιάχ 2 | γενική ύφεση στο κε | | |

Πίνακας 54.16.


| Χησάφ (ενδιάμεσος Νεβά και Χουσεϊνί) | | | | |
|---|---------------------------|---|---------------|------------------------|
| | α/α μακάμ / σελίδα/ όνομα | τρόπος κατάδειξης | θέση | απόσταση \mathcal{A} |
| 1 | 21/74 Χιουζάμ | φθορά Β' ήχου \rightarrow στο δι | +4/36 από σολ | 40 |
| 2 | 23/75 Σεγκιάχ Μαγέ | φθορά Β' ήχου \rightarrow στο δι | +4/36 από σολ | 40 |
| 3 | 23/75 Σεγκιάχ Μαγέ | γενική δίεση στο δι
(πα εκ παραχορδής) | | |

| | | | | |
|----|---------------------------|--------------------------|---------------|----|
| 4 | 24/76 Βετζίχι Αρεζπάρ | φθορά Β' ήχου -ə, στο δι | +4/36 από σολ | 40 |
| 5 | 25/77 Χιράμ | γενική ύφεση στο κε | | |
| 6 | 25/77 Χιράμ | φθορά Β' ήχου -ə, στο δι | +4/36 από σολ | 40 |
| 7 | 34/86 Μουχαλίφ Χησάρ | γενική ύφεση στο κε | | |
| 8 | 34/86 Μουχαλίφ Χησάρ | φθορά πλ Β' ς στο κε | -2/36 από λα | 40 |
| 9 | 35/87 Σηρφ Πιουσελίκ | γενική ύφεση στο κε | | |
| 10 | 35/87 Σηρφ Πιουσελίκ | φθορά πλ Β' ς στο κε | -2/36 από λα | 40 |
| 11 | 36/88 Ατζέμ Πιουσελίκ | γενική ύφεση στο κε | | |
| 12 | 37/89 Πιουσελίκ | γενική ύφεση στο κε | | |
| 13 | 43/95 Μπεγιατί Αραμπάν | φθορά Β' ήχου ς στο νη' | +4/36 από σολ | 40 |
| 14 | 44/96 Καρτζιγάρ | φθορά Β' ήχου -ə, στο δι | +4/36 από σολ | 40 |
| 15 | 44/96 Καρτζιγάρ | γενική ύφεση στο κε | | |
| 16 | 44/96 Καρτζιγάρ | φθορά Β' ήχου ς στο νη' | +4/36 από σολ | 40 |
| 17 | 46/97 Μπαπά Ταχίρ | γενική ύφεση στο κε | | |
| 18 | 49/100 Γιουμούς Γκερδάν | φθορά πλ Β' ς στο νη' | +3/36 από σολ | 39 |
| 19 | 49/100 Γιουμούς Γκερδάν | φθορά πλ Β' ə στο δι | +3/36 από σολ | 39 |
| 20 | 50/100 Φεράχ Φεζά | γενική ύφεση στο κε | | |
| 21 | 51/102 Αραμπάν | γενική ύφεση στο κε | | |
| 22 | 51/102 Αραμπάν | φθορά Β' ήχου -ə, στο δι | +4/36 από σολ | 40 |
| 23 | 52/103 Σετ Αραπάν | γενική ύφεση στο κε | | |
| 24 | 52/103 Σετ Αραπάν | φθορά πλ Β' ς στο νη' | +3/36 από σολ | 39 |
| 25 | 53/104 Μπεγιατί Πιουσελίκ | φθορά Β' ήχου -ə, στο δι | +4/36 από σολ | 40 |
| 26 | 55/106 Σηρφ Αραπάν | φθορά πλ Β' ə στο δι | +3 από σολ | 39 |
| 27 | 55/106 Σηρφ Αραπάν | φθορά Β' ήχου -ə, στο δι | +4/36 από σολ | 40 |
| 28 | 57/112 Χησάρ | χρόα σπάθης -ə, στο κε | -2/36 από λα | 40 |
| 29 | 59/113 Γκιουλλιζάρ | φθορά Β' ήχου -ə, στο δι | +4/36 από σολ | 40 |
| 30 | 62/115 Χησάρ Πιουσελίκ | χρόα σπάθης -ə, στο κε | -2/36 από λα | 40 |
| 31 | 66/119 Σουζιδίλ | γενική δίεση στο δι | | |
| 32 | 66/119 Σουζιδίλ | φθορά πλ Β' ς στο κε | -2/36 από λα | 40 |
| 33 | 75/128 Σουρί | φθορά πλ Β' ə στο δι | +3/36 από σολ | 39 |
| 34 | 113/162 Χιτζαζκιάρ | χρόα σπάθης -ə, στο κε | -2/36 από λα | 40 |
| 35 | 114/163 Σαζγκιάρ | φθορά Β' ήχου -ə, στο δι | +4/36 από σολ | 40 |
| 36 | 115/164 Σουζινάκ | φθορά Β' ήχου -ə, στο δι | +4/36 από σολ | 40 |

Πίνακας 54.17.

| χιουζάμ (ενδιάμεσος νεβά και χουσεϊνί) | | | | |
|--|---------------------------|-------------------------|---------------|--|
| | α/α μακάμ / σελίδα/ όνομα | τρόπος κατάδειξης | θέση | απόσταση  |
| 1 | 19/71 Αρεζπάρ Πιουσελίκ | φθορά διατόνου ρ στο γα | +5/36 από σολ | 41 |
| 2 | 20/73 Σεγκιάχ | γενική ύφεση στο κε | | |
| 3 | 22/75 Μαγέ | φθορά διατόνου ρ στο γα | +5/36 από σολ | 41 |
| 4 | 23/75 Σεγκιάχ Μαγέ | φθορά διατόνου ρ στο δι | +5/36 από σολ | 41 |

Πίνακας 54.18.

| ατζέμ (ενδιάμεσος χουσεϊνί και εβίτζ) | | | | |
|---------------------------------------|---------------------------|----------------------|------|--|
| | α/α μακάμ / σελίδα/ όνομα | τρόπος κατάδειξης | θέση | απόσταση  |
| 1 | 1/55 Διουγκιάχ | γενική ύφεση στο ζω' | | |

| | | | | |
|----|---------------------------|--------------------------|----------------|----|
| 2 | 4/58 Ουζάλ | φθορά πλ Β' ς στο πα' | +3/36 από λα | 45 |
| 3 | 5/59 Σεμπά | φθορά Γ' ήχων ς στο ζω' | +3/36 από λα | 45 |
| 4 | 7/60 Ουσάκ | φθορά Γ' ήχων ς στο ζω' | +3/36 από λα | 45 |
| 5 | 8/61 Χουζί | φθορά Γ' ήχων ς στο ζω' | +3/36 από λα | 45 |
| 6 | 10/63 Μουχαγέρ | φθορά Γ' ήχων ς στο ζω' | +3/36 από λα | 45 |
| 7 | 11/64 Σιουμπουλέ | φθορά Γ' ήχων ς στο ζω' | +3/36 από λα | 45 |
| 8 | 15/68 Μουχαγέρ Κιουρδί | φθορά Γ' ήχων ς στο ζω' | +3/36 από λα | 45 |
| 9 | 16/68 Σεμπά Ζεμζεμέ | φθορά Γ' ήχων ς στο ζω' | +3/36 από λα | 45 |
| 10 | 17/69 Σεμπά Πιουσελίκ | φθορά Γ' ήχων ς στο ζω' | +3/36 από λα | 45 |
| 11 | 18/70 Μουχαγέρ Πιουσελίκ | φθορά Γ' ήχων ς στο ζω' | +3/36 από λα | 45 |
| 12 | 19/71 Αρεζπάρ Πιουσελίκ | φθορά διατόνου ρ στο γα | -6/36 από ντο' | 45 |
| 13 | 22/75 Μαγέ | φθορά διατόνου ρ στο γα | -6/36 από ντο' | 45 |
| 14 | 23/75 Σεγκιάχ Μαγέ | γενική ύφεση στο ζω' | | |
| 15 | 23/75 Σεγκιάχ Μαγέ | φθορά Γ' ήχων ς στο ζω' | +3/36 από λα | 45 |
| 16 | 24/76 Βετζίχ Αρεζπάρ | φθορά Γ' ήχων ς στο ζω' | +3/36 από λα | 45 |
| 17 | 27/79 Τζαργκιάχ | φθορά Γ' ήχων ς στο ζω' | +3/36 από λα | 45 |
| 18 | 28/80 Ατζέμ | φθορά Γ' ήχων ς στο ζω' | +3/36 από λα | 45 |
| 19 | 29/82 Νεβρούζ Ατζέμ | φθορά Γ' ήχων ς στο ζω' | +3/36 από λα | 45 |
| 20 | 30/82 Ατζέμ Κιουρδί | φθορά Γ' ήχων ς στο ζω' | +3/36 από λα | 45 |
| 21 | 31/83 Ζαβίλ Κιουρδί | γενική ύφεση στο ζω' | | |
| 22 | 33/85 Ατζέμ Ασηράν | φθορά Γ' ήχων ς στο ζω' | +3/36 από λα | 45 |
| 23 | 33/85 Ατζέμ Ασηράν | γενική ύφεση στο ζω' | | |
| 24 | 34/86 Μουχαλίφ Χησάρ | γενική ύφεση στο ζω' | | |
| 25 | 35/87 Σηρφ Πιουσελίκ | φθορά Γ' ήχων ς στο ζω' | +3/36 από λα | 45 |
| 26 | 36/88 Ατζέμ Πιουσελίκ | φθορά Γ' ήχων ς στο ζω' | +3/36 από λα | 45 |
| 27 | 36/88 Ατζέμ Πιουσελίκ | γενική ύφεση στο ζω | | |
| 28 | 37/89 Πιουσελίκ | γενική ύφεση στο ζω | | |
| 29 | 38/90 Νεβά | γενική ύφεση στο ζω' | | |
| 30 | 39/91 Νισαπούρ | φθορά Γ' ήχων ς στο ζω' | +3/36 από λα | 45 |
| 31 | 39/91 Νισαπούρ | χρόα κλιτού ς στο δι | +3/36 από λα | 45 |
| 32 | 40/92 Νισαβερέκ | γενική ύφεση στο ζω' | | |
| 33 | 40/92 Νισαβερέκ | φθορά πλ Β' ς στο πα' | +3/36 από λα | 45 |
| 34 | 41/93 Ισφαχάν | φθορά Γ' ήχων ς στο ζω' | +3/36 από λα | 45 |
| 35 | 42/94 Μπεγιατί | φθορά Γ' ήχων ς στο ζω' | +3/36 από λα | 45 |
| 36 | 43/95 Μπεγιατί Αραμπάν | φθορά Γ' ήχων ς στο ζω' | +3/36 από λα | 45 |
| 37 | 49/100 Γιουμούςς Γκερδάν | φθορά Γ' ήχων ς στο ζω' | +3/36 από λα | 45 |
| 38 | 50/101 Φεράχ Φεζά | φθορά Γ' ήχων ς στο ζω' | +3/36 από λα | 45 |
| 39 | 53/104 Μπεγιατί Πιουσελίκ | φθορά Γ' ήχων ς στο ζω' | +3/36 από λα | 45 |
| 40 | 56/107 Χουσεϊνί | φθορά Γ' ήχων ς στο ζω' | +3/36 από λα | 45 |
| 41 | 56/107 Χουσεϊνί | γενική ύφεση στο ζω' | | |
| 42 | 57/112 Χησάρ | χρόα σπάθης -θ- στο κε | +2/36 από λα | 44 |
| 43 | 58/112 Νετζίτ | φθορά Γ' ήχων ς στο ζω' | +3/36 από λα | 45 |
| 44 | 58/112 Νετζίτ | γενική ύφεση στο ζω' | | |
| 45 | 61/115 Χουσεϊνί Κιουρδί | γενική ύφεση στο ζω' | | |
| 46 | 62/115 Χησάρ Πιουσελίκ | χρόα σπάθης -θ- στο κε | +2/36 από λα | 45 |
| 47 | 64/117 Σηρφ Ασηράν | φθορά Γ' ήχων ς στο ζω' | +3/36 από λα | 45 |
| 48 | 65/118 Σεφκού Ταράπ | φθορά Γ' ήχων ς στο ζω' | +3/36 από λα | 45 |
| 49 | 66/119 Σουζιδίλ | φθορά Β' ήχου -θ- στο κε | +4 από λα | 46 |
| 50 | 66/119 Σουζιδίλ | φθορά Γ' ήχων ς στο ζω' | +3/36 από λα | 45 |

| | | | | |
|----|---------------------------|-------------------------|--------------|----|
| 51 | 67/120 Χουσεϊνί Ασηράν | γενική ύφεση στο ζω' | | |
| 52 | 67/120 Χουσεϊνί Ασηράν | φθορά Γ' ήλων ρ στο ζω' | +3/36 από λα | 45 |
| 53 | 68/121 Πιουσελίκ Ασηράν | γενική ύφεση στο ζω' | | |
| 54 | 69/122 Νεβái Ασηράν | φθορά Γ' ήλων ρ στο ζω' | +3/36 από λα | 45 |
| 55 | 71/124 Πιουσελίκ Ασηράν 2 | γενική ύφεση στο ζω' | | |
| 56 | 72/125 Χιτζάζ | γενική ύφεση στο ζω' | | |
| 57 | 76/128 Σεχνάζ | φθορά πλ Β' ρ στο κε | +3/36 από λα | 45 |
| 58 | 76/128 Σεχνάζ | φθορά πλ Β' ρ στο κε | +3/36 από λα | 45 |
| 59 | 76/128 Σεχνάζ | φθορά πλ Β' ρ στο πα' | +3/36 από λα | 45 |
| 60 | 77/129 Σεχνάζ Πιουσελίκ | φθορά πλ Β' ρ στο βου' | +3/36 από λα | 45 |
| 61 | 77/129 Σεχνάζ Πιουσελίκ | φθορά πλ Β' ρ στο δι | +3/36 από λα | 45 |
| 62 | 82/135 Ρουί Αράκ | γενική ύφεση στο ζω' | | |
| 63 | 82/135 Ρουί Αράκ | φθορά πλ Β' ρ στο δι | +3/36 από λα | 45 |
| 64 | 83/135 Σουλτανί Αράκ | γενική δίεση στο κε | | |
| 65 | 86/138 Πεστενιγκιάρ | φθορά Γ' ήλων ρ στο ζω' | +3 από λα | 45 |
| 66 | 87/138 Μπεστέ Ισφαχάν | φθορά Γ' ήλων ρ στο ζω' | +3 από λα | 45 |
| 67 | 88/139 Ραχατούλ Ερβάχ | γενική ύφεση στο ζω' | | |
| 68 | 89/140 Ραχάτ Φεζά | φθορά Γ' ήλων ρ στο ζω' | +3/36 από λα | 45 |
| 69 | 91/142 Σεφκού Εβσά | | | |
| 70 | 93/144 Εβίτζ Πιουσελίκ | γενική ύφεση στο ζω' | | |
| 71 | 94/145 Ραστ | γενική ύφεση στο ζω' | | |
| 72 | 96/147 Σαγίρ Ραχαβί | φθορά Γ' ήλων ρ στο ζω' | +3/36 από λα | 45 |
| 73 | 100/151 Μαχούρ 2 | γενική ύφεση στο ζω' | | |
| 74 | 101/151 Γκερδανιέ | γενική ύφεση στο ζω' | | |
| 75 | 109/158 Γκεβέστ | γενική ύφεση στο ζω' | | |
| 76 | 110/159 Πιοζριούκ | φθορά Γ' ήλου ρ στο ζω' | +3/36 από λα | 45 |
| 77 | 111/160 Πεσεντιδέ | φθορά Γ' ήλου ρ στο ζω' | +3/36 από λα | 45 |
| 78 | 112/161 Σουζιδίλ | φθορά Γ' ήλου ρ στο ζω' | +3/36 από λα | 45 |
| 79 | 113/162 Χιτζαζκιάρ | γενική ύφεση στο ζω' | | |
| 80 | 113/162 Χιτζαζκιάρ | δίεση ς στο κε | +2/36 από λα | 44 |
| 81 | 113/162 Χιτζαζκιάρ | φθορά πλ Β' ρ στο πα' | +3/36 από λα | 45 |
| 82 | 113/162 Χιτζαζκιάρ | χρόα σπάθης ρ στο κε | +2/36 από λα | 44 |
| 83 | 114/163 Σαζγκιάρ | φθορά Γ' ήλου ρ στο ζω' | +3/36 από λα | 45 |

Πίνακας 54.19.

| ζαβίλ (ενδιάμεσος εβίτζ και γκερδανιέ) | | | | |
|---|---------------------------|-----------------------|----------------|-------------------|
| | α/α μακάμ / σελίδα/ όνομα | τρόπος κατάδειξης | θέση | απόσταση Δ |
| 1 | 100/151 Μαχούρ 2 | χρόα κλιτού ς στο νη' | -2/36 από ντο' | 49 |
| 2 | 101/151 Γκερδανιέ | χρόα κλιτού ς στο νη' | -2/36 από ντο' | 49 |
| 3 | 106/156 Ζαβίλ | γενική δίεση στο ζω' | | |

Πίνακας 54.20.

| μαχούρ (ενδιάμεσος εβίτζ και γκερδανιέ) | | | | |
|--|---------------------------|---|----------------|-------------------|
| | α/α μακάμ / σελίδα/ όνομα | τρόπος κατάδειξης | θέση | απόσταση Δ |
| 1 | 12/65 Αρεζπάρ | γενική δίεση στο ζω' | | |
| 2 | 12/65 Αρεζπάρ | φθορά πλ Β' ρ στο δι | -2/36 από ντο' | 49 |
| 3 | 19/71 Αρεζπάρ Πιουσελίκ | γενική δίεση στο ζω
(γα εκ παραχορδής) | | |

| | | | | |
|----|-------------------------|-------------------------|----------------|----|
| 4 | 31/83 Ζαβίλ Κιουρδί | χρόα κλιτού ς στο νη' | -2 από ντο' | 49 |
| 5 | 34/86 Μουχαλίφ Χησάρ | φθορά διατόνου ξστο πα' | +6/36 από λα | 49 |
| 6 | 45/96 Ταχίρ | γενική δίεση στο ζω' | | |
| 7 | 46/97 Μπαπά Ταχίρ | γενική δίεση στο ζω' | | |
| 8 | 49/100 Γιουμούς Γκερδάν | φθορά πλ Β' ς στο νη' | -2/36 από ντο' | 49 |
| 9 | 52/103 Σετ Αραπάν | φθορά πλ Β' ς στο νη' | -2/36 από ντο' | 49 |
| 10 | 54/105 Ταχίρ Πιουσελίκ | γενική δίεση στο ζω' | | |
| 11 | 55/106 Σηρφ Αραπάν | φθορά πλ Β' ς στο δι | -2 από ντο' | 49 |
| 12 | 56/107 Χουσεϊνί | γενική δίεση στο ζω' | | |
| 13 | 69/122 Νεβái Ασηράν | γενική δίεση στο ζω' | | |
| 14 | 75/128 Σουρί | φθορά πλ Β' ς στο δι | -2/36 από ντο' | 49 |
| 15 | 89/140 Ραχάτ Φεζά | γενική δίεση στο ζω' | | |
| 16 | 94/145 Ραστ | γενική δίεση στο ζω' | | |
| 17 | 99/150 Μαχούρ | γενική δίεση στο ζω' | | |
| 18 | 100/151 Μαχούρ 2 | χρόα κλιτού ς στο νη' | -2/36 από ντο' | 49 |
| 19 | 101/151 Γκερδανιέ | χρόα κλιτού ς στο νη' | -2/36 από ντο' | 49 |
| 20 | 101/151 Γκερδανιέ | γενική δίεση στο ζω' | | |
| 21 | 111/160 Πεσεντιδέ | γενική δίεση στο ζω' | | |

Πίνακας 54.21.

| σεχνάζ (ενδιάμεσος γκερδανιέ και μουχαγέρ) | | | | |
|--|---------------------------|-------------------------|----------------|------------------------------------|
| | α/α μακάμ / σελίδα/ όνομα | τρόπος κατάδειξης | θέση | απόσταση $\frac{\lambda}{\Lambda}$ |
| 1 | 4/58 Ουζάλ | φθορά πλ Β' ς στο πα' | -2/36 από ρε' | 55 |
| 2 | 5/59 Σεμπά | γενική ύφεση στο πα' | | |
| 3 | 7/60 Ουσάκ | γενική ύφεση στο πα' | | |
| 4 | 17/69 Σεμπά Πιουσελίκ | γενική ύφεση στο πα' | | |
| 5 | 28/80 Ατζέμ | γενική ύφεση στο πα' | | |
| 6 | 29/82 Νεβρούζ Ατζέμ | γενική ύφεση στο πα' | | |
| 7 | 34/86 Μουχαλίφ Χησάρ | φθορά διατόνου ξστο πα' | -4/36 από ρε' | 53 |
| 8 | 35/87 Σηρφ Πιουσελίκ | γενική ύφεση στο πα' | | |
| 9 | 36/88 Ατζέμ Πιουσελίκ | γενική ύφεση στο πα' | | |
| 10 | 39/91 Νισαπούρ | γενική ύφεση στο πα' | | |
| 11 | 40/92 Νισαβερέκ | φθορά πλ Β' ς στο πα' | -2/36 από ρε' | 55 |
| 12 | 43/95 Μπεγιατί Αραμπάν | γενική ύφεση στο πα' | | |
| 13 | 50/101 Φεράχ Φεζά | γενική ύφεση στο πα' | | |
| 14 | 53/104 Μπεγιατί Πιουσελίκ | γενική ύφεση στο ρε' | | |
| 15 | 54/105 Ταχίρ Πιουσελίκ | γενική δίεση στο νη' | | |
| 16 | 57/112 Χησάρ | φθορά πλ Β' ς στο πα' | -2/36 από ρε' | 55 |
| 17 | 64/117 Σηρφ Ασηράν | γενική ύφεση στο πα' | | |
| 18 | 65/118 Σεφκού Ταράπ | γενική ύφεση στο πα' | | |
| 19 | 66/119 Σουζιδίλ | φθορά Β' ήχου ς στο κε | -4/36 από ρε' | 53 |
| 20 | 71/124 Πιουσελίκ Ασηράν 2 | γενική δίεση στο νη' | | |
| 21 | 76/128 Σεχνάζ | φθορά πλ Β' ς στο κε | -2/36 από ρε' | 55 |
| 22 | 76/128 Σεχνάζ | γενική δίεση στο νη' | | |
| 23 | 76/128 Σεχνάζ | φθορά πλ Β' ς στο κε | -2 /36 από ρε' | 55 |
| 24 | 76/128 Σεχνάζ | φθορά πλ Β' ς στο πα' | -2/36 από ρε' | 55 |
| 25 | 77/129 Σεχνάζ Πιουσελίκ | φθορά πλ Β' ς στο πα' | -2/36 από ρε' | 55 |
| 26 | 77/129 Σεχνάζ Πιουσελίκ | φθορά πλ Β' ς στο βου' | -2/36 από ρε' | 55 |

| | | | | |
|----|--------------------|-----------------------|---------------|----|
| 27 | 91/142 Σεφκού Εβσά | | | |
| 28 | 113/162 Χιτζαζκιάρ | φθορά πλ Β' ς στο πα' | -2/36 από ρε' | 55 |

Πίνακας 54.22.

| ζερεφκέν (ενδιάμεσος γκερδανιέ και μουχαγέρ) | | | | |
|--|---------------------------|------------------------|---------------|--------------------|
| | α/α μακάμ / σελίδα/ όνομα | τρόπος κατάδειξης | θέση | απόσταση λ |
| 1 | 57/112 Χησάρ | χρόα σπάθης -θ- στο κε | -2/36 από ρε' | 55 |

Πίνακας 54.23.

| σιουμπιουλέ (ενδιάμεσος μουχαγέρ και τιζ σεγκιάχ) | | | | |
|---|---------------------------|---------------------------|---------------|--------------------|
| | α/α μακάμ / σελίδα/ όνομα | τρόπος κατάδειξης | θέση | απόσταση λ |
| 1 | 10/63 Μουχαγέρ | γενική ύφεση στο βου' | | |
| 2 | 11/64 Σιουμπιουλέ | γενική ύφεση στο βου' | | |
| 3 | 15/68 Μουχαγέρ Κιουρδί | γενική ύφεση στο βου' | | |
| 4 | 28/80 Ατζέμ | γενική ύφεση στο βου' | | |
| 5 | 29/82 Νεβρούζ Ατζέμ | γενική ύφεση στο βου' | | |
| 6 | 33/85 Ατζέμ Ασηράν | γενική ύφεση στο βου' | | |
| 7 | 38/90 Νεβά | γενική ύφεση στο βου' | | |
| 8 | 47/98 Ζερεφκέντ | γενική ύφεση στο βου' | | |
| 9 | 49/100 Γιουμούς Γκερδάν | φθορά πλ Β' ς στο νη' | +3/36 από ρε' | 60 |
| 10 | 55/106 Σηρφ Αραπάν | φθορά πλ Β' ς στο δι | +3 από ρε' | 60 |
| 11 | 58/112 Νετζίτ | γενική ύφεση στο βου' | | |
| 12 | 61/115 Χουσεϊνί Κιουρδί | γενική ύφεση στο βου' | | |
| 13 | 72/125 Χιτζάζ | γενική ύφεση στο βου' | | |
| 14 | 75/128 Σουρί | φθορά πλ Β' ς στο δι | +3/36 από ρε' | 60 |
| 15 | 76/128 Σεχνάζ | φθορά Β' ήχου -θ- στο πα' | +4/36 από ρε' | 61 |
| 16 | 77/129 Σεχνάζ Πιουσελίκ | γενική ύφεση στο βου' | | |
| 17 | 79/132 Εβίτζ | γενική ύφεση στο βου' | | |
| 18 | 93/144 Εβίτζ Πιουσελίκ | γενική ύφεση στο βου' | | |
| 19 | 111/160 Πεσεντιδέ | δεν πραγματοποιείται | | |
| 20 | 112/161 Σουζιδίλ Αρά | γενική ύφεση στο βου' | | |
| 21 | 113/162 Χιτζαζκιάρ | γενική ύφεση στο βου' | | |

Πίνακας 54.24.

| τιζ πιουσελίκ (ενδιάμεσος τιζ Σεγκιάχ και τιζ τζαργκιάχ) | | | | |
|--|---------------------------|---------------------------|---------------|--------------------|
| | α/α μακάμ / σελίδα/ όνομα | τρόπος κατάδειξης | θέση | απόσταση λ |
| 1 | 13/66 Κιοτζέκ | φθορά διατόνου ς στο πα' | +6/36 από ρε' | 63 |
| 2 | 76/128 Σεχνάζ | φθορά διατόνου ς στο πα' | +6/36 από ρε' | 63 |
| 3 | 76/128 Σεχνάζ | φθορά διατόνου ς στο πα' | +6/36 από ρε' | 63 |
| 4 | 76/128 Σεχνάζ | φθορά διατόνου ς στο βου' | +6/36 από ρε' | 63 |
| 5 | 77/129 Σεχνάζ Πιουσελίκ | φθορά πλ Β' ς στο βου' | +6/36 από ρε' | 63 |
| 6 | 91/142 Σεφκού Εβσά | | | |

Πίνακας 54.25.

| τιζ ουζάλ (ενδιάμεσος τιζ τζαργκιαχ και τιζ νεβά) | | | | |
|--|---------------------------|------------------------------------|----------------|--------------------------------------|
| | α/α μακάμ / σελίδα/ όνομα | τρόπος κατάδειξης | θέση | απόσταση $\frac{\text{α}}{\text{λ}}$ |
| 1 | 13/66 Κιοτζέκ | φθορά διατόνου Თ στο πα' | -4/36 από σολ' | 68 |
| 2 | 76/128 Σεχνάζ | φθορά διατόνου Თ στο πα' | -4/36 από σολ' | 68 |
| 3 | 76/128 Σεχνάζ | φθορά διατόνου Თ στο πα' | -4/36 από σολ' | 68 |
| 4 | 76/128 Σεχνάζ | φθορά διατόνου Კ στο βου' | -4/36 από σολ' | 68 |

Πίνακας 54.26.

| τιζ χιτζαζ (ενδιάμεσος τιζ τζαργκιαχ και τιζ νεβά) | | | | |
|---|---------------------------|-------------------------------|----------------|--------------------------------------|
| | α/α μακάμ / σελίδα/ όνομα | τρόπος κατάδειξης | θέση | απόσταση $\frac{\text{α}}{\text{λ}}$ |
| 1 | 50/101 Φεράχ Φεζά | φθορά πλ Β' Ბ στο δι | -2/36 από σολ' | 70 |

Τα αναλυτικά αυτά στοιχεία τα συνοψίζω σε έναν εύχρηστο πίνακα, όπου:

Στην 1^η στήλη του θα είναι τα ονόματα των ενδιάμεσων φθόγγων, διαχωριζόμενα από τα κύρια μακάμια.

Στην 2^η στήλη σε αντιστοιχία με κάθε φθόγγο ο αριθμός των αναφορών που γίνονται σ' αυτόν μέσω των παραδειγμάτων του Κεφ. Ζ' του Κηλτζανίδη.

Στην 3^η στήλη συνοπτικά θα αναφέρονται οι τιμές που σχετίζονται με την απόστασή του σε 36^α της 8^{ας} (τμήματα) από το γιεγκιάχ. Εάν οι τιμές για κάποιον φθόγγο είναι περισσότερες της μιας θα αναφέρονται όλες και εντός παρενθέσεως δεξιά της τιμής θα σημειώνεται το πόσες φορές επί του συνόλου των αναφορών έχει προκύψει η τιμή αυτή. Επίσης, θα σημειώνονται και θα προσμετρώνται και οι αόριστες αναφορές. Τα καταχρηστικά ονόματα έχουν εντοπιστεί με αστερίσκο. Οι τιμές απόστασης από το γιεγκιάχ για τα κύρια μακάμια-φθόγγους είναι αδιαμφισβήτητες και προκύπτουν από τα πορίσματα της Επιτροπής 1881, οπότε γι' αυτά δεν γίνεται συσχετισμός με παραδείγματα.

Πίνακας 55

| όνομα
φθόγγου | αναφορές | τιμές απόστασης
από γιεγκιάχ |
|-------------------|----------|--|
| πες ουζάλ | 1 | αόριστες (1) |
| πες χιτζάζ * | 2 | αόριστες (2) |
| γιεγκιάχ | | 0 τμήματα |
| πες χησάρ | 1 | 3 τμήματα (1) |
| ασηράν | | 6 τμήματα |
| ατζέμ ασηράν | 11 | αόριστες (3)
9 τμήματα (8) |
| αράκ | | 11 τμήματα |
| γκεβέστ * | 24 | αόριστες (20)
13 τμήματα (4) |
| ραχαβή | 6 | αόριστες (6) |
| ραστ | | 15 τμήματα |
| ζιργκιουλέ | 28 | αόριστες (24)
19 τμήματα (4) |
| διουγκιάχ | | 21 τμήματα |
| νεχαβέντ | 21 | αόριστες (18)
24 τμήματα (2)
25 τμήματα (1) |
| κιουρδί * | 55 | αόριστες (18)
24 τμήματα (39) |
| ζεμζεμέ * | 4 | αόριστες (1)
24 τμήματα (1) |
| σεγκιάχ | | 26 τμήματα |
| πιουσελίκ | 41 | αόριστες (6)
27 τμήματα (35) |
| τζαργκιιάχ | | 30 τμήματα |
| ουζάλ | 53 | αόριστες (24)
32 τμήματα (3)
33 τμήματα (1)
34 τμήματα (26) |
| χιτζάζ * | 17 | αόριστες (4)
34 τμήματα (13) |
| σεμπά | 28 | αόριστες (27)
34 τμήματα (1) |
| νεβά | | 36 τμήματα |

| όνομα
φθόγγου | αναφορές | τιμές απόστασης
από γιεγκιάχ |
|-----------------------|----------|--|
| νεβά | | 36 τμήματα |
| μπεγιατί | 19 | αόριστες (14)
39 τμήματα (1)
40 τμήματα (4) |
| χησάρ | 36 | αόριστες (12)
39 τμήματα (5)
40 τμήματα (19) |
| χιουζάμ * | 4 | αόριστες (1)
41 τμήματα (3) |
| χουσεϊνί | | 42 τμήματα |
| ατζέμ | 83 | αόριστες (25)
44 τμήματα (3)
45 τμήματα (54)
46 τμήματα (1) |
| εβίτζ | | 47 τμήματα |
| ζαβίλ * | 3 | αόριστες (1)
49 τμήματα (2) |
| μαχούρ | 21 | αόριστες (12)
49 τμήματα (9) |
| γκερδανιέ | | 51 τμήματα |
| σεχνάζ | 28 | αόριστες (17)
53 τμήματα (2)
55 τμήματα (9) |
| ζερευκέν * | 1 | 55 τμήματα (1) |
| μουχαγέρ | | 57 τμήματα |
| σιουμπουλέ | 21 | αόριστες (17)
60 τμήματα (3)
61 τμήματα (1) |
| τιζ σεγκιάχ | | 62 τμήματα |
| τιζ πιουσελίκ | 6 | αόριστες (1)
63 τμήματα (5) |
| τιζ τζαργκιιάχ | | 66 τμήματα |
| τιζ ουζάλ | 4 | 68 τμήματα (4) |
| τιζ χιτζάζ * | 1 | 70 τμήματα (1) |
| τιζ νεβά | | 72 τμήματα |
| τιζ χουσεϊνί | | 78 τμήματα |

Έχοντας καταδείξει τις σχέσεις μεταξύ των κυρίων φθόγγων σύμφωνα με τα πορίσματα της Επιτροπής 1881, (βλ. ΔΔ Κεφ. 4 συνολικά) στον επόμενο πίνακα θα παρουσιάσω τα μεταξύ τους διαστήματα στην κλίμακα δις διαπασών προσαυξημένη κατά μείζονα τόνο προς τα κάτω και προς τα πάνω. Θεωρούμε ότι οι σχέσεις αυτές θα πρέπει να τύγχαναν αποδοχής από τον Κηλτζανίδη, είτε εκ δικής του πεποιθήσεως, είτε ως μέλους της Επιτροπής.

Πίνακας 56

| | | |
|---|--------------------------------------|---------------|
| νερμ τζαργκιάχ \mathfrak{r} | | τμ. = τμήματα |
| μείζων τόνος 8/9 - 6 τμ. – 204 cents | | |
| γιεγκιάχ \mathfrak{d}^{\flat} | νεβά \mathfrak{d}^{\flat} | |
| μείζων τόνος 8/9 - 6 τμ. – 204 cents | | |
| ασηράν \mathfrak{q} | χουσεϊνί \mathfrak{q} | |
| ελάσσων τόνος 729/800 – 5 τμ. – 161 cents | | |
| αράκ \mathfrak{z} | εβίτζ \mathfrak{z}' | |
| ελάχιστος τόνος 25/27 – 4 τμ. – 133 cents | | |
| ραστ \mathfrak{d}^{\flat} | γκερδανιέ \mathfrak{d}' | |
| μείζων τόνος 8/9 - 6 τμ. – 204 cents | | |
| διουγκιάχ \mathfrak{q} | μουχαγέρ \mathfrak{q}' | |
| ελάσσων τόνος 729/800 – 5 τμ. – 161 cents | | |
| σεγκιάχ \mathfrak{g} | τιζ σεγκιάχ \mathfrak{g}' | |
| ελάχιστος τόνος 25/27 – 4 τμ. – 133 cents | | |
| τζαργκιάχ \mathfrak{r} | τιζ τζαργκιάχ \mathfrak{r}' | |
| μείζων τόνος 8/9 - 6 τμ. – 204 cents | | |
| νεβά \mathfrak{d}^{\flat} | τιζ νεβά \mathfrak{d}' | |
| | μείζων τόνος 8/9 - 6 τμ. – 204 cents | |
| | τιζ χουσεϊνί \mathfrak{q}' | |

Στη συνέχεια θα αξιοποιήσω τα ευρήματά μέσα από τα παραδείγματα του Κηλτζανίδη, ώστε να προσδιορίσω την θέση των φθόγγων που ευρίσκονται ενδιάμεσως των κυρίων.

12.3.1. ατζέμ ασηράν και ατζέμ. Όπως έχουμε δει μέχρι τώρα στους προηγούμενους θεωρητικούς του εξωτερικού μέλους, οι δύο φθόγγοι αυτοί βρίσκονται σε σχέση 8^{ας}, όπως άλλωστε μαρτυρά και ο όρος ασηράν.

Το ασηράν μέσω της στατιστικής μας το απαντούμε σε απόσταση 3 τμημάτων από το χουσεϊνί. Η κατάδειξή του μέσω φθορών άλλοτε το προσδιορίζει ως II βαθμίδα σκληρού χρωματικού τετραχόρδου με κορυφή το διουγκιάχ και βάση το ασηράν, άλλοτε ως κορυφή τετραχόρδου εναρμονίου (ισοδύναμο του σκληρού διατονικού). Και στις δύο αυτές περιπτώσεις ο ακέραιος 3 που τον διαχωρίζει από το ασηράν εκπροσωπεί το λείμμα. Το ατζέμ το απαντούμε τις περισσότερες φορές σε απόσταση 3 τμημάτων από το χουσεϊνί, όμως σε κάποιες περιπτώσεις ο Κηλτζανίδης το δίνει σε απόσταση 2. Αυτό οφείλεται στην χρήση της σπάθης πάνω στον κε που ζητά τα εκατέρωθεν του κε διαστήματα να είναι σε απόσταση 2 τμημάτων από αυτόν. Σε μία και μοναδική περίπτωση η απόστασή του από τον κε δίνεται ως 4 τμημάτων, και αυτό οφείλεται στην χρήση της φθοράς Θ του Β' Ήχου πάνω στον κε. Πέραν του ότι η θέση του ατζέμ ασηράν καθορίζει και τις σχέσεις του ατζέμ ως οκτάβα του, το ατζέμ οφείλει να απέχει από το τζαργκιάχ κατά τέλεια 4^η για να ικανοποιεί κατά κύριο λόγο την εκ του τζαργκιάχ πορεία σκληρού διατονικού τετραχόρδου κατά μείζονα-μείζονα και λείμμα, και γενικώς το σύστημα κατά τριφωνία εκ του γιεγκιάχ αρχομένου – άλλωστε τις περισσότερες φορές ο Κηλτζανίδης το καταδεικνύει με τις ίδιες φθορές που χρησιμοποιεί για να καταδείξει και το ατζέμ ασηράν, όπου οι φθορές το προσδιορίζουν επίσης είτε ως II βαθμίδα σκληρού χρωματικού τετραχόρδου με βάση το χουσεϊνί, είτε (κυρίως) ως κορυφή εναρμονίου τετραχόρδου με βάση το τζαργκιάχ. Οι δύο εξαιρέσεις που παρουσιάζονται στα παραδείγματα του Κηλτζανίδη, είτε θα έπρεπε να ικανοποιηθούν από μετάθεση του περδέ ατζέμ (διότι δεν υπάρχει άλλος περδέ ενδιάμεσως χουσεϊνί και εβίτζ) είτε θα μπορούσαμε να πούμε ότι έχουν παρεισφρήσει ως «θέσεις» (= μελωδικές φράσεις) προερχόμενες από την εκκλησιαστική μουσική που δεν μπορούν να ικανοποιηθούν στο πλαίσιο πρακτικής εφαρμογής του εξωτερικού μέλους. Οπότε, ως επίσημη θέση του περδέ ατζέμ, εντός και του θεωρητικού πλαισίου της Επιτροπής, θα θεωρήσουμε την απόσταση κατά λείμμα από το χουσεϊνί.

12.3.2. γκεβέστ, ραχαβή, ζαβίλ, μαχούρ. Η στατιστική προκρίνει για τους φθόγγους αυτούς την απόσταση 2 τμημάτων από το υπεράνω τους κύριο μακάμι. Δεν έχουμε στατιστικά δεδομένα για το ραχαβή, λόγω αορίστου προσδιορισμού του με την γενική δίεση, όμως γνωρίζοντας ότι τα ζαβίλ και μαχούρ θεωρούνται πάνω οκτάβες των γκεβέστ και ραχαβή, από

όλους τους προηγούμενους θεωρητικούς, και έχοντας το στατιστικό δεδομένο της ισοϋψίας των ζαβίλ και μαχούρ, μπορούμε να προσδιορίσουμε το ραχαβή ως ισοϋψές του γκεβέστ. Η απόσταση των 2 τμημάτων εντός του θεωρητικού πλαισίου της Επιτροπής αντιστοιχεί σε διάστημα διέσεως 24/25. Άρα τα ραχαβή και γκεβέστ απέχουν κατά 24/25 από το υπεράνω τους ραστ και αντίστοιχα τα ζαβίλ και μαχούρ από το υπεράνω τους γκερδανιέ.

Στη θέση αυτή, το μαχούρ και το καταχρηστικό ζαβίλ, ικανοποιούν την θεώρησή τους ως ΙΙΙ βαθμίδα τετραχόρδου σκληρού χρώματος (με βάση το νεβά και κορυφή το γκερδανιέ), όπως επίσης ικανοποιούν την θεώρησή τους ως έλξη του ζω προς το νη σε φρασεολογίες Μακαμιών που σχετίζονται με τον πλ. του Δ'. Όμως δεν μπορούν να ικανοποιήσουν παραχορδή εναρμονίου γένους όπου ως ΙΙΙ βαθμίδα εναρμονίου τετραχόρδου με κορυφή το ραστ ή το γκερδανιέ θα έπρεπε να απέχουν από αυτά κατά λείμμα. Με άλλα λόγια, αν το ραχαβή (=γκεβέστ) και το μαχούρ (=ζαβίλ) δεν απέχουν κατά λείμμα από τα υπεράνω τους ραστ και γκερδανιέ αντιστοίχως, αλλά κατά δίεση 24/25, τότε και η απόσταση του μεν ραχαβή από το ασηράν, δε μαχούρ από το χουσεϊνί είναι μεγαλύτερη του μείζονος τόνου.

12.3.3. Ζιργκιουλέ, σεχνάζ, ζερεφκέν. Ήδη από τους παλαιότερους θεωρητικούς γνωρίζουμε ότι τα ζιργκιουλέ και σεχνάζ βρίσκονται σε σχέση οκτάβας. Βάσει της στατιστικής η απόστασή τους από τα υπεράνω τους κύρια μακάμια διουγκιάχ και μουχαγέρ κλίνει προς το να είναι 2 τμήματα. Η κατάδειξή τους σε αυτές τις περιπτώσεις έχει γίνει δια φθορών του σκληρού χρωματικού γένους και τα ορίζει ως ΙΙΙ βαθμίδα σκληρού χρωματικού τετραχόρδου, απέχουσα κατά 2 τμήματα από την κορυφή, απόσταση αντίστοιχη της διέσεως 24/25 – το αυτό ισχύει και για το ζερεφκέν το οποίο καταδεικνύεται δια της σπάθης πάνω στο μουχαγέρ, ως υποκάτω του βαθμίδα. Οι 2 εξαιρέσεις εκείνες που θέλουν το σεχνάζ να απέχει κατά 4 τμήματα από το μουχαγέρ, οφείλονται στην κατάδειξή του μέσω των φθορών \ominus , Თ που το θέλουν ως ΙΙΙ βαθμίδα μαλακού χρωματικού τετραχόρδου και μαλακού διατονικού τετραχόρδου πλ. Δ'. Οι καταδείξεις αυτές αιτιολογούνται ως εκζητήσεις συνέπειας προς μία συνεπέστερη προς το πλαίσιο της εκκλησιαστικής μουσικής αποτύπωση καθιερωμένης φρασεολογίας (μελωδικής «θέσεως»), η οποία δεν μπορεί να ικανοποιηθεί εντός του πλαισίου της οργανοχρησίας παρά μόνον με

μετάθεση περδέδων. Ως εκ τούτου η επίσημη θέση των ζιργκιουλέ, σεχνάζ και του καταχρηστικού ζερεφκέν απέχει κατά 2 τμήματα από τα υπεράνω τους κύρια μακάμια. Και κατ' ανάλογο τρόπο προς τα ραχαβή και μαχούρ, η θέση τους αυτή υπηρετεί τον ρόλο της III βαθμίδας ενός σκληρού χρωματικού τετραχόρδου, όχι όμως και της III βαθμίδας ενός εναρμονίου.

12.3.4. νεχαβέντ, κιουρδί, ζεμζεμέ, σιουμπουλέ, ζερεφκέν. Τα στατιστικά στοιχεία για τους φθόγγους αυτούς με συντριπτική πλειοψηφία προκρίνουν την κατά 3 τμήματα απόστασή τους από το υποκάτω τους κύριο μακάμ. Το νεχαβέντ, και τα εναλλακτικώς χρησιμοποιούμενα κιουρδί και ζεμζεμέ αποδεικνύονται ισοϋψή και έχουν ως οκτάβα τους το σιουμπουλέ. Το 3 εκπροσωπεί απόσταση λείμματος, διότι σε όλες τις περιπτώσεις κατάδειξης τους δια των φθορών, οι φθόγγοι αυτοί είτε είναι II βαθμίδα σκληρού χρωματικού τετραχόρδου, είτε κορυφή εναρμονίου τετραχόρδου, όπως και τα ατζέμ και ατζέμ ασηράν που μόλις εξετάσαμε. Η μία και μόνη περίπτωση που το νεχαβέντ και το σιουμπουλέ καταδεικνύονται δια της φθοράς Θ επί των διουγκιάχ και μουχαγέρ αντίστοιχα, ως II βαθμίδα τετραχόρδου μαλακού χρώματος, που απέχει από τη βάση κατά 4 τμήματα, έχει εξηγηθεί ως ανάλογη περίπτωση σχετιζόμενη με το ατζέμ. Το ζερεφκέν κατά την μία και μόνη φορά που καταδεικνύεται εμφανίζεται ισοϋψές με το σιουμπουλέ, απέχοντας κατά λείμμα από το μουχαγέρ.

12.3.5. πες ουζάλ, πες χιτζάζ, ουζάλ, χιτζάζ, σεμπά, τιζ ουζάλ, τιζ χιτζάζ. Τα ουζάλ, χιτζάζ και σεμπά στατιστικώς επικρατέστερη θέση έχουν κατά 2 τμήματα χαμηλότερη του νεβά. Η θέση αυτή καταδεικνύεται είτε διά των φθορών του πλ. Β' που τα υποδεικνύουν ως III βαθμίδα σκληρού χρωματικού τετραχόρδου. Εκ πρώτης όψεως θα μπορούσαμε να καταλήξουμε σε αυτήν την κοινή θέση, αποφαινόμενοι ότι τα ονόματα ουζάλ, χιτζάζ και σεμπά αφορούν ισοϋψείς φθόγγους, και το αυτό ισχύει υποχρεωτικά για τα τίζια τους και τα πες τους. Η θέση τους αυτή υπηρετεί τέλεια το σκληρό χρωματικό γένος, αλλά και τις χρώες ζυγό-Μουσταχάρ, και κλιτόν-Νισαμπούρ που «δένονται» κατά κύριο λόγο έτσι που να έχουν κορυφή το νεβά. Ωστόσο, στην περίπτωση του Μακάμ Πεντζουγκιάχ, όπου δια της φθοράς \mathfrak{P} πάνω στο \mathfrak{A} (νεβά) ζητείται ο υποκάτω φθόγγος να απέχει από το νεβά κατά λείμμα, αναγκαιότατος καθίσταται ένας περδές – που δεν θα είναι άλλος από αυτόν τον οποίον ο

Ducoudray περιγράφει ότι είδε στο ταμπούρ του Βιολάκη μεταξύ των φθόγγων φα και σολ, ως μοναδικό ενδιαμέσο. Όμως, έχοντας ως δεδομένο ότι ο Κηλτζανίδης στο διάγραμμα της σελίδας 17 απεικονίζει δύο περδές μεταξύ τζαργκιάχ και νεβά, εκ των οποίων ο χαμηλότερος είναι το ουζάλ και ο υψηλότερος το σεμπά, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι το ουζάλ απέχει κατά λείμμα από το νεβά, ενώ το σεμπά βρίσκεται εγγύτερα του νεβά απέχοντας από αυτό κατά δίεση 24/25.

Θα πρέπει αν δεχτούμε κάτι τέτοιο να απαντήσουμε το γιατί ο Κηλτζανίδης σε 23 παραδείγματα κατονομάζει ως ουζάλ τον περδέ που απέχει κατά 2 τμήματα από το νεβά:

Η βάση αυτής της «διπροσωπίας» του ουζάλ, κατά την γνώμη μου, βρίσκεται αφενός στην παρελθούσα χρήση της ονομασίας του που το ήθελε καταχρηστικώς να υποκαθιστά το χιτζάζ, και αφετέρου στην παλαιότερη ισοϋψία μεταξύ σεμπά και χιτζάζ. Παρότι ο ίδιος ο Κηλτζανίδης στο διάγραμμά του έχει δώσει στο σεμπά την παλαιά κοινή θέση των σεμπά και χιτζάζ (και του «αντ' αυτού» ουζάλ), ενώ για το ουζάλ έχει επιφυλάξει ιδιαίτερη θέση χαμηλότερα, φαίνεται ότι ούτε ο ίδιος μπορεί να εγκλιματιστεί στην νέα διάταξη και ορολογία: είτε λόγω συνηθείας χρησιμοποιεί, είτε λόγω βιασύνης εγκολπώνεται παλαιότερες λεκτικές περιγραφές, οι οποίες περιγράφουν μια πρακτική που σχετίζεται με τις κατατομές του ταμπούρ, όπως αυτές του Καντεμήρι, του Κυρίλλου ή του Στεφάνου, όπου υπήρχε ένας περδές μεταξύ τζαργκιάχ και νεβά, διπλά ονοματισμένος, «εν αναβάσει» και «εν καταβάσει».

Αντίθετα, οι περιπτώσεις εκείνες που το ουζάλ καταδεικνύεται δια διατονικών φθορών ή δια φθοράς μαλακού χρώματος να απέχει κατά 4 τμήματα από το νεβά, όπως κατά παρόμοιο τρόπο και το τιζ ουζάλ από το τιζ νεβά, θα πρέπει να θεωρηθούν ως ειδικές χρήσεις οι οποίες πραγματοποιούνται δια μιας «ανεπίσημου» θέσης του ουζάλ και του τιζ ουζάλ. Οι ανεπίσημες αυτές θέσεις είτε δημιουργούνται διά μεταθέσεως του περδέ, είτε οικονομούνται με μία κατάλληλη κατατομή του ταμπούρ.

Θεωρώ λοιπόν εν κατακλείδι ότι θα πρέπει να δεχτούμε επισήμως την ύπαρξη δύο υψών μεταξύ τζαργκιάχ και σεμπά στην εποχή του Κηλτζανίδη, όπου το μεν ουζάλ θα απέχει κατά λείμμα 243/256 από το νεβά, το δε σεμπά κατά δίεση 24/25. Θα πρέπει όμως μεταγράφοντας την

μουσική των παραδειγμάτων του, να είμαστε προσεκτικοί και να μην παραπλανηθούμε από τις λεκτικές περιγραφές, όπου εμπλέκονται τα ονόματα ουζάλ, χιτζάζ και σεμπά. Στην πράξη, οι περισσότερες περιπτώσεις που ονοματίζονται με το ουζάλ και το εμπλέκουν ως III βαθμίδα τετραχόρδου σκληρού χρώματος, θα πρέπει να πραγματοποιούνται με το εγγύτερο προς το νεβά ύψος, το είτε σεμπά είτε χιτζάζ επονομαζόμενο.

12.3.6. πες μπεγιατί, πες χησάρ, μπεγιατί, χησάρ, τιζ μπεγιατί, τιζ χησάρ. Για το πες μπεγιατί δεν έχουμε καμία αναφορά στα παραδείγματα του Κηλτζανίδη, ενώ για το πες χησάρ έχουμε μόνον μία η οποία το τοποθετεί κατά 3 τμήματα χαμηλότερα του νεβά. Το βέβαιο είναι ότι ως ύψη τα μπεγιατί και χησάρ πρέπει να βρίσκονται σε σχέση τέλειας 8^{ης} με τα πες και τα τίζια τους. Η στατιστική για τα μπεγιατί και χησάρ κλίνει συντριπτικά προς τη θέση τους κατά 2 τμήματα χαμηλότερα του χουσεϊνί και κατά 4 υψηλότερα του νεβά, ενώ για τίζια τους δεν έχουμε καμία απολύτως αναφορά. Ωστόσο, δεν πρέπει να αγνοήσουμε και τις λίγες εκείνες αναφορές που θέλουν το μπεγιατί και το χησάρ να απέχουν κατά 3 τμήματα από το νεβά, δεδομένου ότι οπωσδήποτε το χησάρ θα οφείλει να βρίσκεται σε απόσταση τέλειας 8^{ης} από το πες χησάρ, οπότε, είτε η θέση του πες χησάρ θα πρέπει να ελεγχθεί και να αναπροσαρμοστεί κατά ένα τμήμα ψηλότερα, είτε θα πρέπει να εξετάσουμε το ενδεχόμενο διπλής θέσης για τα χησάρ και μπεγιατί.

Η θέση του χησάρ και του μπεγιατί κατά 4 τμήματα υψηλότερα του νεβά δεικνύεται μέσω των φθορών Β' Ήχου, της \ominus δεμένης στο δι-νεβά ή της ♯ δεμένης στο νη-γκερδανιέ, και έτσι θεωρούνται ως II βαθμίδες τετραχόρδου μαλακού χρώματος. Από την άλλη, καταδεικνύονται ως υποκάτω βαθμίδες του χουσεϊνί, σε απόσταση 2 τμημάτων, μέσω της σπάθης-χησάρ \ominus ή μέσω της φθοράς του πλ. Β' ήχου ♯ δεμένων στο κε-χουσεϊνί. Γενικώς, η θέση αυτή για τα μπεγιατί και χησάρ απέχει κατά 24/25 από το χουσεϊνί.

Όταν τα χησάρ και μπεγιατί δεικνύονται κατά 3 τμήματα υψηλότερα του νεβά αυτό γίνεται μέσω των φθορών του πλ. Β' Ήχου, της ♯ δεμένης στο νεβά ή της ♯ δεμένης στο γκερδανιέ, φθοράς που δεμένη στο ραστ μας δεικνύει και το πες χησάρ κατά την μία και μοναδική αναφορά του. Σε αυτήν την περίπτωση, το μπεγιατί και το χησάρ απέχουν θέση II βαθμίδας

σκληρού χρωματικού τετραχόρδου, δηλαδή απέχουν κατά λείμμα από την βάση του, στην προκειμένη περίπτωση από το νεβά.

Σε κάθε περίπτωση πάντως τα μπεγιατί και χησάρ δεικνύονται ισοϋψή, είτε απέχοντα κατά 4, είτε κατά 3 τμήματα από το νεβά. Και οι δύο αυτές θέσεις είναι εύλογες και απαραίτητες για την πραγμάτωση των γενών που σχετίζονται με την πέριξ περιοχή φθόγγων. Αντιμετωπίζουμε και εδώ λοιπόν μία περίπτωση σχεδόν παρόμοια με τα μεταξύ τζαργκιάχ και νεβά ύψη. Έχουμε μάλιστα αφενός την πληροφορία του Ducoudray για τα 3 ίσα οπτικώς διαστήματα των μειζόνων τόνων στους οποίους περιλαμβάνεται και ο μειζών τόνος νεβά-χουσεϊνί, αφετέρου το διάγραμμα της σελίδας 17 του Κηλτζανίδη και την αναγκαιότητα που δημιουργούν τα παραδείγματά του να υπάρξουν δύο ύψη μεταξύ νεβά και χουσεϊνί, όπου το πρώτο θα απέχει κατά λείμμα από το νεβά ενώ το δεύτερο κατά ύφεση 24/25 από το χουσεϊνί. Είναι δυνατόν να συγκεραστούν αυτές οι δύο κατευθύνσεις; Η απάντηση στο ζήτημα αυτό πιστεύω θα πρέπει να δοθεί μέσα από έναν συνολικό προβληματισμό περί μιας ιδανικής κατατομής του ταμπούρ που θα υπηρετήσει τόσο τις ανάγκες του εξωτερικού μέλους όπως προσπαθεί να μας τις καταστήσει γνωστές ο Κηλτζανίδης, όσο και τα πορίσματα της Επιτροπής του 1881, έτσι που και η «ματιά» του Ducoudray να αποδειχθεί η γέφυρά τους.

12.4. Προθεωρία ενός ταμπούρ του 1881

Έχοντας εξετάσει τα παραδείγματα του Κηλτζανίδη, έχουμε δει ποιες σχέσεις διαστηματικές απαιτούν για την μουσική πραγμάτωσή τους. Αυτές οι σχέσεις δεν ικανοποιούνται όλες εάν περιοριστούμε σε συγκεκριμένες θέσεις υψών που θα αντιστοιχούν μόνον στα 12 κύρια μακάμια και τους 13 κύριους σιουπέδες, τα πες και τα τίζια τους, όπου αν αντιστοιχηθούν με περδέδες θα πρέπει να είναι συνολικά 37 και με τον «ανεωγμένο» περδέ 38. Ας θυμηθούμε ότι το ταμπούρ του Βιολάκη είχε 35 περδέδες και με τον ανεωγμένο 36, έχοντας μόνον ένα περδέ ενδιαμέσως τζαργκιάχ-νεβά και τιζ τζαργκιάχ-τιζ νεβά, ενώ στο ταμπούρ που σχεδιάζουμε θα υπάρχουν δύο περδέδες μεταξύ τζαργκιάχ-νεβά, τιζ τζαργκιάχ-τιζ νεβά. Εκείνο που θα επιχειρήσω είναι χωρίς να υπερβώ τον αριθμό που ορίζει αυτό το πλαίσιο των 37 περδέδων, να βρω εκείνη την κατατομή που θα υπηρετήσει διαστηματικές σχέσεις πολύ περισσότερες από αυτές που θα παρέχουν τα ύψη που παράγουν οι περδέδες της 1^{ης}

χορδής. Αυτό σημαίνει ότι πέραν των υψών που θα παράγονται στην 1^η χορδή, θα υπάρχουν και άλλα ύψη «κρυμμένα» στις πίσω χορδές, τα οποία όμως θα παράγονται από τους ήδη υπάρχοντες περδέδες, ύψη που θα επιστρατεύονται με την κατάλληλη δακτυλοθεσία να υπηρετούν διαστηματικές σχέσεις που δεν μπορούν να πραγματοποιούν μόνον με τα ύψη της 1^{ης} χορδής. Εάν αυτό επιτευχθεί, θα σημαίνει ότι ένας έμπειρος και καταρτισμένος μουσικός της εποχής, είχε την δυνατότητα να διέλθει τα αδιέξοδα ενός φαινομενικά περιορισμένου συστήματος 38 «επισήμων υψών», αξιοποιώντας τις μη εμφανείς δυνατότητές του. Και από την άλλη θα αποτελέσει έμμεσα έναν υπερασπιστικό λόγο για τα φαινόμενα ανακολουθίας των λεκτικών περιγραφών του Κηλτζανίδη, αναδεικνύοντας όχι ως ελλιπές το θεωρητικό υπόβαθρο της οργάνωσης του υλικού, αλλά ως ανώριμο το λεξιλόγιο της ορολογίας του.

Ως βάση της κατατομής αυτής λαμβάνω τις διαστηματικές σχέσεις του Πίνακα 56 και πρώτο μέλημά μου είναι να διασφαλίσω την παραγωγή των κυρίων μακαμιών. Οι φθόγγοι από το ασηράν έως το τιζ χουσεϊνί πρέπει να έχουν ένα περδέ ώστε να παράγονται οπωσδήποτε στην 1^η χορδή τα ύψη τους, ούτως ώστε να ικανοποιείται το σχεδιάγραμμα του Κηλτζανίδη. Η ανοικτή 1^η χορδή θα παράγει το γιεγκιάχ, ενώ το νερμ τζαργκιάχ θα παράγεται στην 2^η χορδή. Επίσης θα προσπαθήσω να ικανοποιήσω το πόρισμα της Επιτροπής του 1881 που θέλει κάθε διατονικός φθόγγος να έχει την δίεση και την ύφεσή του, οι οποίες έχουν μέγεθος τριτημορίου 24/25. Αυτό θα έχει ως συνέπεια την μερική αναδιάταξη της κατατομής κατά Βιολάκη όπως την παραδίδει ο Ducoudray, όχι όμως και συνολική αλλοίωση του πνεύματός της.

| 0 | νεριμ διουγκιάχ | νεριμ τζαργκιάχ | γιεγκιάχ (δι) | | | | | | |
|----|------------------------|------------------------------|------------------------------|--|--|--|--|-------------------|-----|
| 1 | εκτός χρήσης | ,γα διέση | ,δι διέση | | | | | τρτημόριο 24/25 | 71 |
| 2 | εκτός χρήσης | πες σεμπά (πες χητζάζ) | πες χησάρ | | | | | 625/648 | 62 |
| 3 | εκτός χρήσης | γιεγκιάχ | ασηράν | | | | | τρτημόριο 24/25 | 71 |
| 4 | νεριμ τζαργκιάχ | πες μπεγιατι | ατζέμ ασηράν | | | | | ΛΕΙΜΜΑ 243/256 | 90 |
| 5 | ,γα διέση | (πες χουζάμ) | αράκ | | | | | τρτημόριο 24/25 | 71 |
| 6 | πες σεμπά / πες χητζάζ | | ραχαβί / γκεβέστ | | | | | 625/648 | 62 |
| 7 | γιεγκιάχ | ατζέμ ασηράν | ραστ | | | | | τρτημόριο 24/25 | 71 |
| 8 | ,δι διέση | αράκ | νη διέση | | | | | τρτημόριο 24/25 | 71 |
| 9 | πες χησάρ | γκεβέστ | ζιργκιουλέ | | | | | 625/648 | 62 |
| 10 | ασηράν | ραστ | διουγκιάχ | | | | | τρτημόριο 24/25 | 71 |
| 11 | ατζέμ ασηράν | | νεχαβέντ (κιουρδί, ζεμιζεμέ) | | | | | ΛΕΙΜΜΑ 243/256 | 90 |
| 12 | αράκ | | σεγκιάχ | | | | | τρτημόριο 24/25 | 71 |
| 13 | | διουγκιάχ | πιουσελίκ | | | | | 6400/6561 | 43 |
| 14 | ραστ | νεχαβέντ (κιουρδί, ζεμιζεμέ) | τζαργκιάχ | | | | | ΛΕΙΜΜΑ 243/256 | 90 |
| 15 | | πιουσελίκ | ουζάλ | | | | | ΑΠΟΤΟΜΗ 2048/2187 | 114 |
| 16 | ζιργκιουλέ | | σεμπά (χητζάζ) | | | | | 2025/2048 | 19 |
| 17 | διουγκιάχ | τζαργκιάχ | νεβά | | | | | τρτημόριο 24/25 | 71 |
| 18 | πα διέση | γα διέση | δι διέση | | | | | τρτημόριο 24/25 | 71 |
| 19 | βου ύφηση | σεμπά (χητζάζ) | χησάρ | | | | | 625/648 | 62 |
| 20 | πιουσελίκ | νεβά | χουσεϊνί | | | | | τρτημόριο 24/25 | 71 |
| 21 | τζαργκιάχ | μπεγιατι | ατζέμ | | | | | ΛΕΙΜΜΑ 243/256 | 90 |
| 22 | γα διέση | (χουζάμ) | εβίτζ | | | | | τρτημόριο 24/25 | 71 |
| 23 | σεμπά (χητζάζ) | | μαχούρ (ζαβίλ) | | | | | 625/648 | 62 |
| 24 | νεβά | ατζέμ | γκερδανιέ | | | | | τρτημόριο 24/25 | 71 |
| 25 | δι διέση | εβίτζ | νη διέση | | | | | τρτημόριο 24/25 | 71 |
| 26 | χησάρ | μαχούρ (ζαβίλ) | σεχνάζ (ζερεφκέν) | | | | | 625/648 | 62 |
| 27 | χουσεϊνί | γκερδανιέ | μουχαγέρ | | | | | τρτημόριο 24/25 | 71 |
| 28 | ατζέμ | | σουμπουλέ | | | | | ΛΕΙΜΜΑ 243/256 | 90 |
| 29 | εβίτζ | | τιζ σεγκιάχ | | | | | τρτημόριο 24/25 | 71 |
| 30 | | μουχαγέρ | τιζ πιουσελίκ | | | | | 6400/6561 | 43 |
| 31 | γκερδανιέ | σιουμπουλέ | τιζ τζαργκιάχ | | | | | ΛΕΙΜΜΑ 243/256 | 90 |
| 32 | | τιζ σεγκιάχ | γα' διέση | | | | | τρτημόριο 24/25 | 71 |
| 33 | σεχνάζ (ζερεφκέν) | | τιζ σεμπά (τιζ χητζάζ) | | | | | 625/648 | 62 |
| 34 | μουχαγέρ | τιζ τζαργκιάχ | τιζ νεβά | | | | | τρτημόριο 24/25 | 71 |
| 35 | σιουμπουλέ | | τιζ μπεγιατι | | | | | ΛΕΙΜΜΑ 243/256 | 90 |
| 36 | βου' ύφηση | τιζ σεμπά (χητζάζ) | τιζ χησάρ | | | | | 6400/6561 | 43 |
| 37 | τιζ πιουσελίκ | τιζ νεβά | τιζ χουσεϊνί | | | | | τρτημόριο 24/25 | 71 |

Στο σχεδιάγραμμα αυτό έχουμε στην 2^η στήλη την κατατομή της III χορδής, στην 3^η στήλη της II χορδής, στην 4^η στήλη της I χορδής – με τις συντομογραφίες Ιχ, ΙΙχ και ΙΙΙχ από δω και πέρα θα συμβολίζουμε κάθε μια από τις τρεις χορδές.

Στην 1^η στήλη αριθμούνται οι περδέδες και η ανοιχτή χορδή αριθμείται με 0. Στις δύο δεξιότερες στήλες σημειώνονται οι διαστηματικές σχέσεις των περδέδων: στην τελευταία δεξιά οι βηματικές διαστηματικές σχέσεις μεταξύ των κυρίων μακαμιών, ενώ στην προτελευταία οι διαδοχικές διαστηματικές σχέσεις από περδέ σε περδέ. Ενδιαμέσως των χορδών και των δύο τελευταίων στηλών με μπλε εντοπίζονται σημαντικές μείζονες τονιαίες σχέσεις μεταξύ περδέδων, καθώς και οι σημαντικές σχέσεις λείμματος και αποτομής. Υπενθυμίζω ότι η ΙΙχ και η Ιχ είναι χορδισμένες σε απόσταση μείζονος τόνου, ενώ η ΙΙΙχ και η Ιχ σε απόσταση τέλειας 4^{ης}. Χάριν συντομίας, από δω και στο εξής, για τον προσδιορισμό της θέσης ενός φθόγγου πάνω σε μία χορδή, αντί πχ να λέω «στον 5^ο περδέ της 3^{ης} χορδής» θα συντομογραφώ: 5-III.

Θα παρουσιάσω τώρα όλες τις δυνατότητες που παρέχει αυτή η κατατομή ώστε να υπηρετηθεί πολλαπλώς η ποικιλία των γενών που συναντάμε στα μουσικά παραδείγματα του Κηλτζανίδη. Αυτό θα γίνει πολύ εύκολο αν συνδυαστούν οι Πίνακες 55, 56 και 57 σε έναν νέο Πίνακα, όπου όλα τα ύψη των Πινάκων 55 και 56 θα σημειώνεται σε ποια θέση (σε ποιο περδέ ποιας χορδής) παράγονται στην κατατομή του Πίνακα 57.

Στην 1^η στήλη ανά γραμμή θα αριθμούνται όλες τις περιπτώσεις. Στην 2^η στήλη ανά γραμμή θα βρίσκεται το όνομα του φθόγγου που εξετάζεται και δίπλα στην ίδια γραμμή της 3^{ης} στήλης η απόστασή του σε τμήματα από το γιεγκιάχ. Σημειώνω ότι αν ένας φθόγγος κατά τα παραδείγματα του Κηλτζανίδη παρουσιάζεται σε περισσότερες της μιας εκδοχές θέσεων θα εξετάζονται όλες χωριστά: η θέση η οποία έχει προκριθεί ως «επίσημη» μέσω της προηγούμενης κριτικής εξέτασής μου, θα σημειώνεται με **bold**, και για τις άλλες θα υπάρχει η ένδειξη «ανεπίσημη θέση». Αν ένας φθόγγος αναφέρεται και με άλλα καταχρηστικώς χρησιμοποιούμενα ονόματα θα σημειώνεται για τα ονόματα αυτά ο προσδιορισμός «καταχρηστικώς». Αν πάλι κάποιος φθόγγος εναλλακτικά παρουσιάζεται και με κάποιο άλλο όνομα, αυτό θα παρατίθεται με την ένδειξη «εναλλακτικώς». Αν κάποιο όνομα δεν ανήκει στους επίσημους φθόγγους ή τους εναλλακτικώς ή και καταχρηστικώς

χρησιμοποιούμενους, τότε θα φέρει την ένδειξη «σπάνιο καταχρηστικό». Στην 4^η στήλη στην αντίστοιχη γραμμή θα σημειώνεται ένα χαρακτηριστικό διάστημα (λόγος) απόστασης του εξεταζόμενου φθόγγου από ένα κύριο μακάμι, καθώς και ο τρόπος κατάδειξης του φθόγγου. Στην 5^η στήλη θα σημειώνεται η θέση ή οι θέσεις του πάνω στο ταμπούρ: αν οι θέσεις είναι περισσότερες της μιας, στην ίδια γραμμή θα ενσωματώνεται ανάλογος αριθμός κελιών.

Όσες περιπτώσεις υψών που έχω αναδείξει μέσω της κατατομής, δεν έχουν χρησιμοποιηθεί στα παραδείγματα του Κηλιτζανίδη, αλλά απλώς αποτελούν ανοικτές δυνατότητες της κατατομής να υπηρετήσει και άλλες παραχορδές, ή άλλα γένη, τις έχω σκιάσει με γκρι χρώμα.

Πίνακας 58

| α/α | όνομα | από
γιεγκιάχ | συσχετισμός | θέση |
|-----|--|-----------------|--|-----------------------|
| 1 | νερμ τζαργκιάχ | -6 | κατά μείζονα τόνο (8/9) χαμηλότερα από γιεγκιάχ | 0-II
4-III |
| 2 | πες σεμπά =
πες χιτζάζ,
καταχρηστικώς | -2 | κατά δίεση (24/25) χαμηλότερα από γιεγκιάχ ως III βαθμίδα σκληρού χρωματικού τετραχόρδου με κορυφή το γιεγκιάχ, φθοριζόμενο με ش | 1-II
6-III |
| 3 | γιεγκιάχ | 0 | | 0-I
3-II
7-III |
| 4 | πες μπεγιατί =
πες χησάρ
εναλλακτικώς | 3 | κατά λείμμα (243/256) ψηλότερα από γιεγκιάχ, ως II βαθμίδα σκληρού χρωματικού τετραχόρδου με βάση το γιεγκιάχ φθοριζόμενο με ش , και κορυφή το ραστ φθοριζόμενο με ش | 4-II |
| 5 | πες χησάρ =
πες μπεγιατί
εναλλακτικώς | 4 | κατά δίεση (24/25) χαμηλότερα από ασηράν, ως II βαθμίδα μαλακού χρωματικού τετραχόρδου με βάση το γιεγκιάχ φθοριζόμενο με ش και κορυφή το ραστ φθοριζόμενο με ش . Επίσης ως υποκάτω βαθμίδα του ασηράν φέροντος σπάθη-χησάρ ش | 2-I
9-III |
| 6 | πες χιουζάμ,
σπάνιο
καταχρηστικό | 5 | κατά ελάσσονα τόνο (729/800) ψηλότερα από γιεγκιάχ, ως κε ύφεση ενός τμήματος, σε σχέση τέλειας 5 ^{ης} χαμηλότερα του σεγκιάχ. | 5-II |
| 7 | ασηράν | 6 | κατά μείζονα τόνο (8/9) ψηλότερα από γιεγκιάχ | 3-I
10-II |
| 8 | ατζέμ ασηράν | 9 | κατά λείμμα (243/256) ψηλότερα από ασηράν, ως κορυφή εναρμονίου τετραχόρδου με βάση το νερμ τζαργκιάχ φέρουσα τη φθορά ش | 4-I
7-II
11-III |

| | | | | |
|----|--|----|---|--------|
| 9 | αράκ | 11 | κατά ελάσσονα (729/800) ψηλότερα του ασηράν | 5-I |
| | | | | 8-II |
| | | | | 12-III |
| 10 | ραχαβή =
γκεβέστ
καταχρηστικώς
ανεπίσημη θέση | 12 | κατά λείμμα (243/256) χαμηλότερα του ραστ, ως III βαθμίδα σκληρού διατονικού τετραχόρδου με κορυφή το ραστ φθοριζόμενο με ρ | 13-III |
| 11 | ραχαβή =
γκεβέστ
καταχρηστικώς | 13 | κατά δίεση (24/25) κάτω από ραστ, ως γενική δίεση του ζω και ως III βαθμίδα σκληρού χρώματος με κορυφή το ραστ φθοριζόμενο με ρ , και ως IV βαθμίδα πενταχόρδου χρώας κλιτού ρ δεμένης στο ραστ | 6-I |
| | | | | 9-II |
| 12 | ραστ | 15 | κατά ελάχιστο (25/27) ψηλότερα του αράκ | 7-I |
| | | | | 10-II |
| | | | | 14-III |
| 13 | ζιργκιουλέ
ανεπίσημη θέση | 17 | κατά ελάχιστο τόνο (25/27) χαμηλότερα του διουγκιάχ, ως III βαθμίδα διατονικού τετραχόρδου πλ. Δ' με κορυφή το διουγκιάχ φθοριζόμενο με ρ , και ως III βαθμίδα μαλακού χρωματικού τετραχόρδου με βάση το ασηράν φθοριζόμενο με ρ | 8-I |
| 14 | ζιργκιουλέ
ανεπίσημη θέση | 18 | κατά λείμμα (243/256) χαμηλότερα από διουγκιάχ, ως III βαθμίδα σκληρού διατονικού τετραχόρδου με κορυφή το διουγκιάχ φθοριζόμενο με ρ | 15-III |
| 15 | ζιργκιουλέ | 19 | κατά δίεση (24/25) χαμηλότερα από διουγκιάχ, ως III βαθμίδα σκληρού χρώματος με κορυφή το διουγκιάχ φθοριζόμενο με ρ και βάση το ασηράν φθοριζόμενο με ρ | 9-I |
| | | | | 16-III |
| 16 | διουγκιάχ | 21 | κατά μείζονα τόνο(8/9) ψηλότερα από ραστ | 10-I |
| | | | | 13-II |
| | | | | 17-III |
| 17 | νεχαβέντ =
(κιουρδί ή
ζεμζεμέ
καταχρηστικώς) | 24 | κατά λείμμα (243/256) ψηλότερα από διουγκιάχ, ως II βαθμίδα σκληρού χρώματος με βάση το διουγκιάχ φθοριζόμενο με ρ και με κορυφή το νεβά φθοριζόμενο με ρ ή το ίδιο ως κορυφή εναρμονίου τετραχόρδου φθοριζόμενο με ρ , και ως II βαθμίδα πενταχόρδου χρώας κλιτού ρ δεμένης στο νεβά | 11-I |
| | | | | 14-II |
| 18 | νεχαβέντ
ανεπίσημη θέση | 25 | κατά ελάχιστο (25/27) ψηλότερα από διουγκιάχ, ως II βαθμίδα μαλακού χρωματικού τετραχόρδου με βάση το διουγκιάχ φθοριζόμενο με ρ | 19-III |
| 19 | σεγκιάχ | 26 | κατά ελάσσονα τόνο (729/800) ψηλότερα από διουγκιάχ | 12-I |

| | | | | |
|----|--|----|--|--------|
| 20 | πιουσελίκ | 27 | κατά λείμμα (243/256) χαμηλότερα από το τζαργκιάχ, ως III βαθμίδα εναρμονίου τετραχόρδου με κορυφή το τζαργκιάχ φθοριζόμενο με ♭ , και ως III βαθμίδα πενταχόρδου χρώας κλιτού ♯ δεμένης στο νεβά ως κορυφής του πενταχόρδου | 13-I |
| | | | | 15-II |
| | | | | 20-III |
| 21 | τζαργκιάχ | 30 | κατά ελάχιστο τόνο (25/27) ψηλότερα από το σεγκιάχ | 14-I |
| | | | | 17-II |
| | | | | 21-III |
| 22 | ουζάλ = σεμπά
ανεπίσημη θέση | 32 | κατά δίεση (24/25) ψηλότερα του τζαργκιάχ ως γα δίεση 2 εκτημορίων ♯ και ως III βαθμίδα α) μαλακού χρωματικού τετραχόρδου με βάση το διουργκιάχ φθοριζόμενο ♭ με και β) μαλακού διατονικού τετραχόρδου πλ. Δ' με κορυφή το νεβά φθοριζόμενο με ♭ | 18-II |
| | | | | 22-III |
| 23 | ουζάλ | 33 | κατά λείμμα (243/256) χαμηλότερα του νεβά ως III βαθμίδα εναρμονίου τετραχόρδου με κορυφή το νεβά φθοριζόμενο με ♭ | 15-I |
| 24 | σεμπά =
χιτζάζ
καταχρηστικώς =
ουζάλ,
εναλλακτικώς | 34 | κατά δίεση (24/25) χαμηλότερο του νεβά ως III βαθμίδα σκληρού χρωματικού τετραχόρδου με βάση το διουργκιάχ φθοριζόμενο με ♭ και με κορυφή το νεβά φθοριζόμενο με ♯ , και ως IV βαθμίδα πενταχόρδου χρώας κλιτού ♯ δεμένης στο νεβά ως κορυφής του πενταχόρδου | 16-I |
| | | | | 23-III |
| 25 | νεβά | 36 | κατά μείζονα τόνο (8/9) χαμηλότερα του τζαργκιάχ | 17-I |
| | | | | 20-II |
| | | | | 24-III |
| 27 | μπεγιατί =
χησάρ
εναλλακτικώς | 39 | κατά λείμμα (243/256) ψηλότερα από νεβά, ως II βαθμίδα σκληρού χρωματικού τετραχόρδου με βάση το νεβά φθοριζόμενο με ♭ , και κορυφή το γκερδανιέ φθοριζόμενο με ♯ | 21-II |
| 28 | χησάρ =
μπεγιατί
εναλλακτικώς | 40 | κατά δίεση (24/25) χαμηλότερα από χουσεϊνί, ως II βαθμίδα μαλακού χρωματικού τετραχόρδου με βάση το νεβά φθοριζόμενο με ♭ και κορυφή το γκερδανιέ φθοριζόμενο με ♯ . Επίσης ως υποκάτω βαθμίδα του χουσεϊνί φέροντος σπάθη-χησάρ ♭ | 19-I |
| | | | | 26-III |
| 29 | χιουζάμ
σπάνιο
καταχρηστικό | 41 | κατά ελάσσονα τόνο (729/800) ψηλότερα από γιεγκιάχ, ως κε ύφεση ενός τμήματος, σε σχέση τέλειας 4 ^{ης} ψηλότερα του σεγκιάχ. | 22-II |
| 30 | χουσεϊνί | 42 | κατά μείζονα τόνο (8/9) ψηλότερα από νεβά | 20-I |
| | | | | 27-III |
| 31 | ατζέμ | 45 | κατά λείμμα (243/256) ψηλότερα από χουσεϊνί, ως κορυφή εναρμονίου τετραχόρδου με βάση το τζαργκιάχ φέρουσα τη φθορά ♭ | 21-I |
| | | | | 24-II |
| | | | | 28-III |

| | | | | |
|----|--|----|--|--------|
| 32 | εβίτζ | 47 | κατά ελάσσονα τόνο (729/800) ψηλότερα από χουσεϊνί | 22-I |
| | | | | 25-II |
| | | | | 29-III |
| 33 | μαχούρ
= ζαβίλ
καταχρηστικώς
ανεπίσημη θέση | 48 | κατά λείμμα (243/256) χαμηλότερα του γκερδανιέ, ως III βαθμίδα σκληρού διατονικού τετραχόρδου με κορυφή το γκερδανιέ φθοριζόμενο με ♭ | 30-III |
| 34 | μαχούρ =
ζαβίλ
καταχρηστικώς | 49 | κατά δίεση (24/25) κάτω από γκερδανιέ, ως γενική δίεση του ζω και ως III βαθμίδα σκληρού χρώματος με κορυφή το γκερδανιέ φθοριζόμενο με ♯ και βάση το νεβά φθοριζόμενο με ♯ , και ως IV βαθμίδα πενταχόρδου χρώας κλιτού ♯ δεμένης στο ραστ | 23-I |
| | | | | 26-II |
| 35 | γκερδανιέ | 51 | κατά ελάχιστο τόνο (25/27) ψηλότερα από εβίτζ | 24-I |
| | | | | 27-II |
| | | | | 31-III |
| 36 | σεχνάζ
ανεπίσημη θέση | 53 | κατά ελάχιστο τόνο (25/27) χαμηλότερα του μουχαγέρ, ως III βαθμίδα διατονικού τετραχόρδου πλ. Δ' με κορυφή το μουχαγέρ φθοριζόμενο με ♭ , και ως III βαθμίδα μαλακού χρωματικού τετραχόρδου με βάση το χουσεϊνί φθοριζόμενο με ♭ | 25-I |
| 37 | σεχνάζ
ανεπίσημη θέση | 54 | κατά λείμμα (243/256) χαμηλότερα από μουχαγέρ, ως III βαθμίδα σκληρού διατονικού τετραχόρδου με κορυφή το μουχαγέρ φθοριζόμενο με ♭ | 32-III |
| 38 | σεχνάζ =
ζερεφκέν
καταχρηστικώς | 55 | κατά δίεση (24/25) χαμηλότερα από διουγκιάχ, ως III βαθμίδα σκληρού χρώματος με κορυφή το διουγκιάχ φθοριζόμενο με ♯ και βάση το ασηράν φθοριζόμενο με ♯ . Επίσης ως III βαθμίδα πάνω από το χουσεϊνί φέροντος σπάθη-χησάρ ♯ | 26-I |
| | | | | 33-III |
| 39 | μουχαγέρ | 57 | κατά μείζονα τόνο (8/9) ψηλότερα από γκερδανιέ | 27-I |
| | | | | 30-II |
| | | | | 34-III |
| 40 | σιουμπουλέ | 60 | κατά λείμμα (243/256) ψηλότερα από μουχαγέρ, ως κορυφή εναρμονίου τετραχόρδου με βάση το ατζέμ φθοριζόμενη με ♭ και ως II βαθμίδα σκληρού χρώματος βάση το μουχαγέρ φθοριζόμενο με ♯ | 28-I |
| | | | | 31-II |
| | | | | 35-III |
| 41 | σιουμπουλέ
ανεπίσημη θέση | 61 | κατά ελάχιστο τόνο (25/27) ψηλότερα από μουχαγέρ, ως II βαθμίδα μαλακού χρωματικού τετραχόρδου με βάση το μουχαγέρ φθοριζόμενο με ♭ | 36-III |
| 42 | τιζ σεγκιάχ | 65 | κατά ελάσσονα τόνο (729/800) ψηλότερα από το μουχαγέρ | 29-I |
| | | | | 32-II |

| | | | | |
|----|--|----|---|--------|
| 43 | τιζ πιουσελίκ | 63 | κατά λείμμα (243/256) χαμηλότερα από τιζ τζαργκιάχ, ως III βαθμίδα σκληρού χρωματικού τετραχόρδου με κορυφή το τιζ τζαργκιάχ φθοριζόμενο με ♭ , και ως βάση α) διατονικού τετραχόρδου Α' ήχου, φθοριζόμενο με ♮ και β) ως βάση σκληρού χρωματικού τετραχόρδου φθοριζόμενο με ♯ | 30-I |
| | | | | 37-III |
| 44 | τιζ τζαργκιάχ | 66 | κατά ελάχιστο τόνο (25/27) ψηλότερα από το τιζ σεγκιάχ | 31-I |
| | | | | 34-II |
| 45 | τιζ ουζάλ
ανεπίσημη θέση | 68 | κατά ελάχιστο τόνο (25/27) χαμηλότερα από τιζ νεβά, ως II βαθμίδα τετραχόρδου Α' ήχου με βάση το τιζ πιουσελίκ φθοριζόμενο με ♮ , είτε υποδεικνυόμενο δια της φθοράς ♯ στο μουχαγέρ | 32-I |
| 46 | τιζ σεμπά =
τιζ χιτζάζ
καταχρηστικώς =
τιζ ουζάλ,
εναλλακτικώς | 70 | κατά δίεση (24/25) χαμηλότερο του νεβά ως III βαθμίδα σκληρού χρωματικού τετραχόρδου με κορυφή το νεβά φθοριζόμενο με ♭ | 33-I |
| | | | | 36-II |
| 47 | τιζ νεβά | 72 | κατά μείζονα τόνο (8/9) ψηλότερα από τιζ τζαργκιάχ | 34-I |
| | | | | 37-II |
| 48 | τιζ μπεγιατί | 75 | ως 8 ^α του μπεγιατί | 35-I |
| 49 | τιζ χησάρ | 76 | ως 8 ^α του χησάρ | 36-I |
| 50 | τιζ χουσεϊνί | 78 | κατά μείζονα τόνο (8/9) ψηλότερα από το νεβά | 37-I |

Με την κατατομή αυτή λοιπόν, έχω διαφυλάξει το πλαίσιο των 37 περδédων που απαιτούν οι φθόγγοι των κυρίων μακαμιών και των κυρίων σιουπέδων με τα πες και τα τίζια τους. Έχω επιτύχει την παραγωγή όλων των υψών τα οποία χρησιμοποιεί ο Κηλτζανίδης στα παραδείγματά του, πλην της περιπτώσεως των ανεπισήμων θέσεων του ατζέμ που το θέλουν κατά ένα κόμμα χαμηλότερο και κατά ένα κόμμα ψηλότερο της επισήμου θέσης του. Για να ικανοποιούσα και αυτές τις θέσεις θα έπρεπε να προσθέσω άλλους 2 περδέδες παραβαίνοντας τα όρια του πλαισίου των 37 περδέδων. Αυτές οι δύο θέσεις επειδή αποτελούν πολύ ειδικές περιπτώσεις και δεν τυγχάνουν εκτεταμένης χρήσης, θεωρώ ότι θα μπορούσαν να πραγματώνονται με μετακίνηση του περδέ.

Γενικώς με αυτήν την κατατομή αποδεικνύεται ότι τα 116 παραδείγματα του Κηλτζανίδη είναι πραγματοποιήσιμα και αντιστρόφως: τα παραδείγματά του συντάσσονται με την επίγνωση των δυνατοτήτων της οργανολογίας και οργανοχρησίας της εποχής του. Το γεγονός ότι ο

Κηλτζανίδης ενώ παραδίδει 38 επίσημα ύψη μέσω του διαγράμματος της σελίδας 17, φαίνεται ότι χρησιμοποιεί περισσότερα, δεν αποτελεί ανακολουθία. Τα 3 διαφορετικά ουζάλ, η εναλλαξιμότητα του μπεγιατί με το χησάρ, είναι αδυναμίες της ορολογίας, μιας ορολογίας με καταγωγή «ταπεινή», προερχόμενη από παλαιότερες εποχές που δεν διέθεταν συστήματα σημειογραφίας και που στόχος της ήταν να λειτουργήσει ως κέλυφος της βαθύτερης θεωρίας, κέλυφος προσιτό στους μουσικούς της πράξης. Η μουσική πράξη όμως εμπλουτίζεται κυρίως μέσω των συνθέσεων οι οποίες προέρχονται από λόγιους καταρτισμένους συνθέτες. Στους συνθέτες αυτούς που διαμόρφωσαν εν πολλοίς και διαχρονικά την μουσική της οθωμανικής εποχής ανήκουν πάρα πολλοί μεγάλοι εκκλησιαστικοί μας μελουργοί, αλλά και συνθέτες που παρότι κατ'επάγγελμα υπηρετούσαν την τέχνη του εξωτερικού μέλους, ήσαν εμβριθείς γνώστες της εκκλησιαστικής μουσικής. Μέσω αυτής της ανακολουθίας όρων και σημειογραφίας, αυτό που κατά την γνώμη μου αναδεικνύεται, είναι η διείσδυση της εκκλησιαστικής μουσικής στην μουσική του Μακάμ. Μελωδικές γραμμές και ειδικές δομικές φθογγολογικές διαμορφώσεις που προέρχονται από την λόγια παράδοση της εκκλησιαστικής μας μουσικής προβάλλονται και εφαρμόζονται στη μουσική του εξωτερικού μέλους, με λεπτεπίλεπτες αναδιατάξεις και εμπλουτισμό του φθογγικού υλικού του, χωρίς να μπορούν επαρκώς να περιγραφούν με το παλαιότερο σύστημα όρων του εξωτερικού μέλους. Ας μην ξεχνάμε ότι ο Ducoudray γνωρίζει από τους ψάλτες το ταμπούρ, το εξέχον όργανο του εξωτερικού μέλους, ως "l'instrument officiel de la musique ecclésiastique".

Ο Κηλτζανίδης λοιπόν, αρκούμενος σε όσα από πλευράς ορολογίας του κληροδότησε το παρελθόν, αισθάνεται βέβαιος ότι, συνδυάζοντας αυτήν την κάπως ατελή ορολογία με τα δια της σημειογραφίας παραδιδόμενα παραδείγματά του, και με δεδομένη την στερέωση του υποβάθρου της σημειογραφίας πάνω στα επερχόμενα πορίσματα της Επιτροπής, θα μπορέσει να μεταφέρει με ασφάλεια όσα οι εκκλησιαστικοί κύκλοι και ο ίδιος γνώριζαν για την τέχνη του εξωτερικού μέλους, και όσα οι ίδιοι συνέχιζαν να καλλιεργούν εμπλουτίζοντάς το.

Οι ιστορικές εξελίξεις του 20^{ου} αιώνα, ως αποτέλεσμα είχαν την αποκοπή του ελληνικού μουσικού πολιτισμού από το εξωτερικό μέλος, τέχνη που έλκει την καταγωγή της προ της οθωμανικής εποχής, στην παλατινή

μουσική του Βυζαντίου³. Η αβαθής και αντιεπιστημονική κατάταξή του από την επίσημη ελληνική πολιτεία ως τουρκογενούς τέχνης, εκχώρησε το εξωτερικό μέλος οριστικά στους Τούρκους. Και όταν ο Rauf Yekta αρθρογραφεί στην Εγκυκλοπαίδεια του Λαβινιάκ περί της Τουρκικής Μουσικής, μπορεί να θυμάται όλους τους αρχαίους Έλληνες αρμονικούς συγγραφείς, αλλά ξεχνά όλους τους σχεδόν συγχρόνους του, ή μια γενιά παλαιότερους του Έλληνες συγκληρονόμους (τουλάχιστον) και φορείς της παράδοσης του εξωτερικού μέλους.

³ Σε ένα από τα έργα του Κωνσταντίνου Πορφυρογέννητου, το οποίο έχει παραδοθεί ως *Περί Βασιλείου Τάξεως* (γνωστό στην Δύση ως *De Cerimoniis Aulae Byzantinae*), στο τέλος του, (4934 κε) αφού αναφέρονται ένα σωρό τελετουργίες, μνημονεύεται ένα δείπνο με δρώμενα το οποίο αποκαλείται «Γοτθικόν».

*Ὅσα δεῖ παραφυλάττειν ἐν τῷ δείπνῳ τῶν ἰθ' Ἀκκουβίτων εἰς τὸ λεγόμενον Γοτθικόν. Τῇ ἐννάτῃ ἡμέρᾳ τῆς δωδεκαήμερου, τῶν δεσποτῶν ἐπὶ τοῦ δείπνου καθεζομένων, ὁ καὶ τρυγητικὸν προσαγορεύεται, ἐν ταῖς δυσὶν εἰσόδοις τοῦ μεγάλου τρικλίνου τῶν ἰθ' Ἀκκουβίτων ἴστανται οἱ μέλλοντες παῖζαι τὸ Γοτθικόν οὕτως. Ἐν μὲν τῷ ἀριστερῷ μέρει, ἐν ᾧ καὶ ὁ δρουγγάριος τοῦ πλοῖμου παρίσταται, ἵσταται ὁ τοῦ μέρους τῶν Βενέτων μαῖστωρ μετὰ καὶ ὀλίγων δημοτῶν καὶ τῶν πανδουριστῶν μετὰ τῶν πανδούρων, καὶ ὅπισθεν αὐτοῦ οἱ δύο Γότθοι φοροῦντες γούνας ἐξ ἀντιστροφῆς καὶ πρόσωπα διαφόρων εἰδέων, βαστάζοντες ἐν μὲν τῇ ἀριστερᾷ χειρὶ σκουτάρια, ἐν δὲ τῇ δεξιᾷ βεργία. Ὅμοίως καὶ ἐν τῷ δεξιῷ μέρει, ἐν ᾧ καὶ ὁ δρουγγάριος τῆς βίγλης παρίσταται, ἵσταται ὁ τοῦ μέρους τῶν Πρασίνων μαῖστωρ μετὰ καὶ ὀλίγων δημοτῶν μετὰ καὶ τῶν πανδουριστῶν μετὰ τῶν πανδούρων, καὶ ὅπισθεν αὐτοῦ οἱ δύο Γότθοι φοροῦντες γούνας ἐξ ἀντιστροφῆς καὶ πρόσωπα διαφόρων εἰδέων, βαστάζοντες ἐν μὲν τῇ ἀριστερᾷ χειρὶ σκουτάρια, ἐν δὲ τῇ δεξιᾷ βεργία. Καὶ δὴ μετὰ τὴν τοῦ σφαιροδρομίου ἔξοδον, τοῦ δεσπότητος κελεύοντος τὸν τῆς τραπέζης τούτους εἰσάγεσθαι, εὐθὺς ὀρίζει ὁ τῆς τραπέζης τῷ ἄρχοντι τῆς θυμέλης, καὶ αὐτὸς ἐξερχόμενος προτρέπει τούτους εἰσελθεῖν. Οἱ δὲ τρέχοντες καὶ τὰ σκουτάρια ὑπὸ τῶν ὑπ' αὐτῶν βασταζομένων βεργίων τύπτοντες καὶ κτύπον ἀποτελοῦντες, λέγουσιν· **τούλ τούλ**. Καὶ τοῦτο συνεχῶς λέγοντες ἀνέρχονται πλησίον τῆς βασιλικῆς τραπέζης, ὡς ἀπὸ ὀλίγου διαστήματος, κάκεισε μὴνύμενοι ἀμφοτέροι ποιοῦσι κυκλοφερῇ παραταγὴν, οἱ μὲν ἔσω τοῦ κύκλου ἀποκλειόμενοι, οἱ δὲ ἔξωθεν περικυκλοῦντες. Καὶ τοῦτο τρισσῶς ποιοῦντες διαχωρίζονται, καὶ ἴστανται εἰς τοὺς ἰδίους τόπους, οἱ μὲν τῶν Βενέτων εἰς τὰ ἀριστερά, οἱ δὲ τῶν Πρασίνων εἰς τὰ δεξιὰ μετὰ καὶ τῶν ἐτέρων δημοτῶν, καὶ λέγουσιν ἅμωφ τὰ γοτθικά, ἅτινά εἰσι ταῦτα, δηλονότι καὶ τῶν πανδούρων τὸ οἰκεῖον μέρος ἀποπληρῶντων·*

13. Η ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ των ΥΨΩΝ στο ΠΕΝΤΑΓΡΑΜΜΟ

13.1 Εισαγωγή

Το εξωτερικό μέλος, βασίζεται στην οργανοχρησία, και όπως είδαμε, το φθογγικό του υλικό έχει αμφίδρομη σχέση με την κατατομή του ταμπούρ. Οι Έλληνες θεωρητικοί του 19^{ου} αιώνα, όπως ήδη έχουμε εξετάσει, παρέδωσαν τα περί του εξωτερικού μέλους εντός του πλαισίου της εκκλησιαστικής σημειογραφίας. Το πλαίσιο αυτό, κατάλληλο, όπως πολλές φορές έχω τονίσει, για μία φωνητική παράδοση, υστερεί στην άμεση κατάδειξη των υψών. Διότι η κατάδειξη των υψών στην εκκλησιαστική μας μουσική προκύπτει επαγωγικά, μέσα από τον διαρκή υπολογισμό διαστημάτων ως προς ένα ύψος αναφοράς, και παράλληλα μέσα από τον συνδυασμό συμβόλων και συμβολισμών, (μαρτυρικά σημεία φθόγγων, ήχων, σύμβολα φθορών χροών κλπ), με θεωρητικό φόρτο πολύ μεγαλύτερο από αυτόν που έχουν τα αντίστοιχα γι' αυτόν τον σκοπό σύμβολα της δυτικής σημειογραφίας στο πεντάγραμμο. Επί πλέον, ειδικώς τα σημεία των φθορών και των χροών, κοινά σε διάφορες περιόδους, απαιτούν πολύ βαθεία ερμηνεία για να αποδοθούν επακριβώς, σύμφωνα με το θεωρητικό πλαίσιο της κάθε περιόδου. Ακόμη και εντός των πλαισίων της ψαλτικής τέχνης, η Θεωρία αντιμετωπίζεται ως διδακτική προσέγγιση της ίδιας φθογγικής ύλης, η οποία θεωρείται παραμένουσα αναλλοίωτη διαχρονικά. Οπότε οι διαφορές μεταξύ των διαφόρων σχολών, οι οποίες μπορεί και να χωρίζονται μεταξύ των από αιώνες, ή πεντηκονταετίες, δεν λαμβάνονται ουσιωδώς υπ' όψιν κατά την απόδοση των διαστημάτων. Αυτό κυρίως συμβαίνει για δύο λόγους:

Πρώτος λόγος, η ανατολική εκκλησιαστική περί Χρόνου αντίληψη, η οποία διαποτίζει τους θεράποντες κάθε εκκλησιαστικής μας τέχνης - αντίληψη ουσιωδώς ορθή για τα περί Θείου, και για την βαθύτερη προσέγγιση των πνευματικών ζητημάτων - της οποίας όμως η εφαρμογή στα ανθρώπινα, που διέπονται από την ιστορικότητα, στις περισσότερες περιπτώσεις οδηγεί σε ελλιπείς προσεγγίσεις. Ωστόσο, η νοοτροπία αυτή είναι γενικώς ένα ανατολίτικο χαρακτηριστικό. Το να εννοείται «το σήμερα» ως διαχρονικό δεν αφήνει άμοιρους και τους θεράποντες της οθωμανικής παράδοσης του εξωτερικού μέλους. Αποτελεί μάλλον προνόμιο των στενών μουσικολογικών κύκλων η συζήτηση περί των μεταλλαγών της μουσικής θεωρίας και της πράξης κατά την διαδρομή των αιώνων, καθώς το σύνολο σχεδόν των μουσικών ερμηνευτών θεωρεί

ότι «το σήμερα» ηχεί όπως «το παρελθόν» και ασφαλώς όπως και «το μέλλον».

Δεύτερος λόγος, η ίδια η φύση της εκκλησιαστικής μας μουσικής, αποκλειστικά φωνητική αισθητοποιείται μόνον ακουστικά και λόγω του αποκλεισμού των μουσικών οργάνων δεν αντιμετωπίζει και δεν θέτει ζητήματα κατασκευαστικής ή οπτικής φύσεως, ζητήματα γεωμετρικά, ζητήματα όπως το βασικότερο όλων των θεωρητικών ζητημάτων που είναι η κατατομή ενός εγχόρδου οργάνου με περδέδες, όπως το ταμπούρ. Έχοντας ήδη προσεγγίσει τέτοιου είδους ζητήματα κατά την παρούσα διατριβή μου, θεωρώ μονόδρομο την καταφυγή στην αμεσότητα του δυτικού πενταγράμμου, ώστε να καταστεί εφικτό μέσα από ένα ενιαίο ειδικό σύστημα μικροτονικών συμβόλων (σύστημα αλλοιώσεων) να καταδεικνύονται με ακρίβεια τα τονικά ύψη, καταδεικνύοντας τόσο τις ομοιότητες όσο και τις διαφορές από σχολή σε σχολή.

Οι Τούρκοι θεωρητικοί από την άλλη, αφότου ενστερνίστηκαν την δυτική σημειογραφία, μετά από μία περίοδο αναθεωρήσεων και προσαρμογής, κατέληξαν σε ένα σύστημα απόδοσης των μικροτονικών αποκλίσεων βασισμένο, όπως είδαμε, στον διαμοιρασμό του μείζονος τόνου σε 9 τμήματα (βλ. ΔΔ σελ. 158). Ακολούθησε μια συστηματική πολυετής καταγραφή της μέχρι τότε προφορικής μουσικής παράδοσής τους, λόγιας, θρησκευτικής και λαϊκής, καταγραφή που συνδυάστηκε με πληθώρα εκδόσεων, οι οποίες συνετέλεσαν ευθέως στην καθιέρωση της θεωρητικής σημασίας των ειδικών συμβόλων (φθογγικής) αλλοίωσης. Όσοι λοιπόν ασχολούνται με την μουσική παράδοση που διήλθε της οθωμανικής περιόδου, μοιραία έχουν εθιστεί στο συμβολιστικό αυτό σύστημα¹ στο οποίο εκ των υστέρων κατεγράφη². Παρά την κριτική που

¹ Οι μελετητές της παράδοσης αυτής, άλλοι από αυτούς έμπειροι ψάλτες και οργανοπαίκτες, άλλοι μόνον οργανοπαίκτες, κυρίως την αποδίδουν μέσα από παρτιτούρες στο πεντάγραμμο με την καθιερωμένη ειδική τουρκική σημειογραφία. Ακόμη και τα κείμενα που έχουν σωθεί στην εκκλησιαστική σημειογραφία, για να αποδοθούν ευχερέστερα από τους οργανοπαίκτες συχνότατα μεταγράφονται στην σημειογραφία αυτή.

² Όπως έχουμε θίξει και αλλού, οι πρώτες καταγραφές του εξωτερικού μέλους έγιναν μεμονωμένα ή σε συλλογές από έλληνες ορθόδοξους μουσικούς της εκκλησιαστικής μουσικής, στην ανά εποχές σημειογραφία της, ήδη από τον 13^ο αιώνα μέχρι και τον 19^ο, όπου τα χειρόγραφα διαδέχθηκαν οι έντυπες εκδόσεις.

θα μπορούσε να ασκηθεί επί των καθαρά συμβολιστικών επιλογών της ειδικής αυτής τουρκικής σημειογραφίας, θεωρώ ότι δεν μπορούμε πλέον να την παρακάμψουμε και να θεσπίσουμε άλλα σύμβολα που θα καταδεικνύουν τις ίδιες ποσότητες αλλοίωσης, διότι θα επερχόταν μεγαλύτερη σύγχυση. Θέλοντας λοιπόν να θεμελιώσω ένα ενιαίο σύστημα συμβολιστικό των μικροτονικών αλλοιώσεων, που θα αναπαριστά με επιτυχία και ακρίβεια όλα τα ύψη, τα οποία επιμέρους απορρέουν από τις διάφορες κατά σχολή εξετασθείσες κατατομές του ταμπούρ, θεωρώ υποχρεωτικό, αφού εγκολπωθώ τα σχετικά σύμβολα της τουρκικής σημειογραφίας, να το αναπτύξω περαιτέρω, προσθέτοντας επί πλέον σύμβολα σχετικά με το σύνολο του υλικού μας.

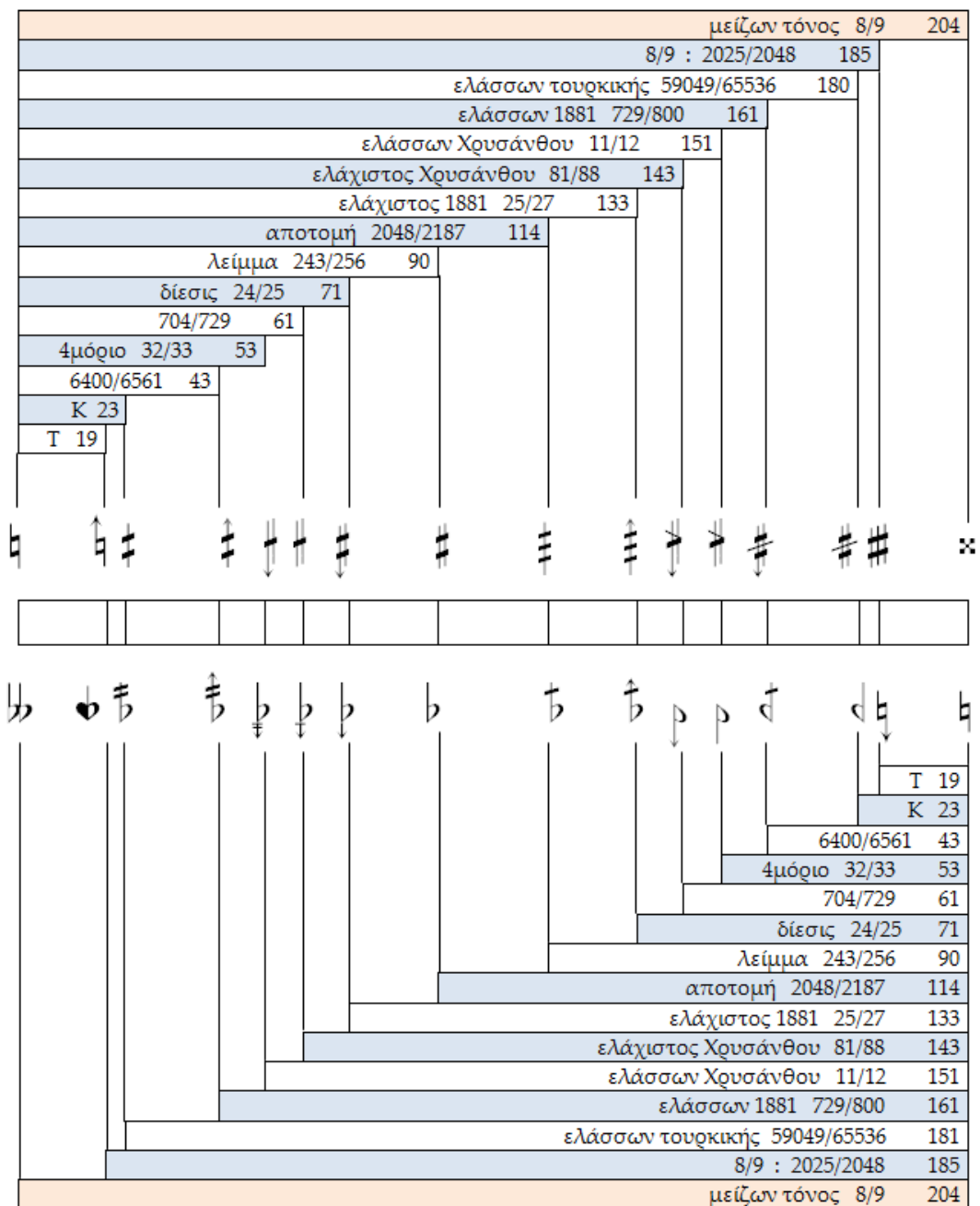
13.2. Πρόταση συστήματος σημειογραφίας των αλλοιώσεων:

Κατά βάσιν με απασχολεί να δημιουργήσω ένα σύστημα σημειογραφίας το οποίο θα είναι σε θέση να αποδίδει όλα τα ύψη που απαντούμε να παράγονται από τις κατατομές του ταμπούρ του Κυρίλλου, του Στεφάνου και του Κηλτζανίδη. Το σύστημα αυτό επιμέρους θα εξακολουθεί να λειτουργεί αποδίδοντας τον τουρκικό τρόπο καταγραφής του εξωτερικού μέλους. Κοινά διαστήματα σε όλα αυτά τα συστήματα είναι ο μείζων τόνος, το λείμμα (243/256) και η αποτομή (2048/2187).

Στο τουρκικό σύστημα σημειογραφίας, ένας φυσικός φθόγγος (μη αλλοιωμένος), όταν οξύνεται κατά λείμμα (ακουστικώς 4/9 του μείζονος τόνου – πάντα κατά σύμβαση) φέρει το σημείο \sharp , ενώ όταν οξύνεται κατά αποτομή (ακουστικώς 5/9 του μείζονος τόνου) το σημείο \sharp^\flat . Όταν πάλι βαρύνεται κατά λείμμα φέρει το σημείο \flat , και όταν βαρύνεται κατά αποτομή το σημείο \flat^\flat . Όταν ένας φθόγγος ελαττώνεται ακουστικώς κατά 1/9 του μείζονος τόνου (κόμμα) φέρει το σημείο \flat^\sharp , ενώ όταν οξύνεται κατά 1/9 το σημείο \sharp^\sharp . Τα σύμβολα αλλοίωσης της τουρκικής μουσικής ολοκληρώνονται με το \sharp^\sharp που οξύνει ακουστικώς κατά 8/9 του μείζονος τόνου (τουρκικός ελάσσων) έναν φθόγγο, και το \flat^\flat που αντίστοιχα βαρύνει κατά 8/9 του μείζονος τόνου έναν φθόγγο. Επίσης ισχύουν τα γνωστά σύμβολα της διπλής δέσης (x) και διπλής ύφεσης ($\flat\flat$). Ενστερνιζόμενος αυτά στα σύμβολα, τα επαυξάνω με όλα τα απαραίτητα σημεία αλλοίωσης τα οποία θα βοηθήσουν να καταδεικνύονται όλες οι

απαιτούμενες αλλοιώσεις φθόγγων με βάση τα εμπλεκόμενα στις κατατομές του ταμπούρ διαστήματα. Την συμβολοσειρά μου αυτήν την παραθέτω συνοπτικά στον παρακάτω πίνακα, αντιστοιχώντας κάθε σύμβολο αλλοίωσης με το διάστημα το οποίο την επιφέρει. Κάθε διάστημα αναπαρίσταται ως ακουστικό μέγεθος με ένα αναλόγου μήκους πλαίσιο, όπου εντός του περιλαμβάνεται το όνομα του διαστήματος, ο μαθηματικός λόγος που το εκφράζει, καθώς και το μέγεθός του σε cents στρογγυλοποιημένο σε ακέραιο αριθμό.

Πίνακας 59



Το T 19 αντιστοιχεί στον λόγο 2025/2048. Το K 23 στο τουρκικό κόμμα 524288/531441.

Το σύστημά μου αυτό, αν και έχει εγκολπωθεί επακριβώς τα τουρκικά σημεία αλλοίωσης, δεν βασίζεται σε κάποια διαίρεση του τόνου σε ακέραιο αριθμό τμημάτων με βάση κάποιο ελάχιστο τμήμα διαιρέτη του (όπως αντίστοιχα γίνεται στην ευρωπαϊκή και τουρκική μουσική με τον καταχρηστικό χωρισμό του μείζονος τόνου σε 9 τμήματα). Βασίζεται στα ασυγκέραστα μεγέθη των διαστημάτων που είναι μικρότερα του μείζονος τόνου και τα οποία χρησιμοποιούνται στις κατατομές μου για το ταμπούρ που έχουν προηγηθεί. Η απόδοση των διαστημάτων σε cents είναι καταχρηστική, και βοηθά στην απλούστερη και άμεση κατάδειξη των ακουστικών μεγεθών.

Όταν λοιπόν για παράδειγμα το διάστημα ρε-μι, θεωρούμενο ως μείζων τόνος, ελαττώνεται έτσι ώστε να γίνει ένας χρυσάνθειος ελάσσων με βάση το ρε, τότε στο μι θα τεθεί το σύμβολο \flat . Αν πάλι το διάστημα ρε-μι το ελαττώσουμε οξύνοντας το ρε κατά μέγεθος χρυσανθείου ελάσσονος, τότε στο ρε θα τεθεί το σύμβολο \sharp .

Αυτό που έχει σημασία, είναι να κατανοηθεί εξ αρχής, ότι ανάλογα με την εποχή στην οποία αναφέρεται μία κατατομή ταμπούρ, έχουμε και διαφοροποίηση ορισμένων υψών του φθογγικού υλικού. Δηλαδή, πάντα με σημείο αναφοράς την σημειογραφική σχέση: γιεγκιάχ = $\text{D}\Delta$ = σολ3, θα έχουμε π.χ. άλλο ύψος για τον φθόγγο σεγκιάχ της εποχής του Κυρίλλου, άλλο ύψος για το σεγκιάχ της εποχής του Κηλτζανίδη και άλλο για την εποχή που ορίζει η επίσημη τουρκική σημειογραφία. Όπως άλλο ύψος αντιστοιχεί στο μπεγιατί του Στεφάνου και άλλο στο μπεγιατί του Κυρίλλου.

Για να γίνουν όλα αυτά πιο ξεκάθαρα, θα παραθέσω στην συνέχεια πίνακες οι οποίοι θα διασαφηνίζουν την ακριβή σημειογραφία στο πεντάγραμμο, κάθε φθόγγου που παράγεται από τις τρεις κατατομές που θα μας απασχολήσουν κατά την εξέταση των παραδειγμάτων που θα παραθέσω στο τελευταίο Κεφάλαιο: του Κυρίλλου, του Στεφάνου και του Κηλτζανίδη. Έχω επιλέξει, όπως ήδη διατύπωσα, την σημειογραφική αντιστοίχιση «γιεγκιάχ = $\text{D}\Delta$ = σολ3» (όπου λα4 = το λα του 2^{ου} διαστήματος στο πεντάγραμμο με κλειδί σολ). Έχω ήδη αναφερθεί στο ότι η τουρκική μουσική μεταχειρίζεται την αντιστοίχιση: ««γιεγκιάχ = $\text{D}\Delta$ = ρε4», (βλ. ΔΔ σελ. 159, Πίνακας 16.1 και 2).

Η επιλογή μου αυτή γίνεται με τον σκοπό να είμαι περισσότερο οικείος προς αυτούς οι οποίοι έχουν συνηθίσει στην αντιστοίχιση των φθόγγων νη-πα-βου-γα-δι-κε-ζω με του φθόγγους της δυτικής μουσικής ντο-ρε-μι-φα-σολ-λα-σι. Αυτοί είναι οι απόφοιτοι των σχολών εκκλησιαστικής μουσικής των Ωδείων και των Πανεπιστημίων μας, οι οποίοι έχουν διδαχθεί την μεταγραφή της εκκλησιαστικής μας μουσικής στο πεντάγραμμο με βάση τις επιταγές της Επιτροπής του 1881, (βλ. ΔΔ σελ. 99, 4.2.). Στους μουσικολόγους και τους έμπειρους μουσικούς, μερίδα των οποίων έχει ίσως συνηθίσει την τουρκική αντιστοίχιση, λόγω της άνεσής τους στο τρανσπόρτο, η δική μου αντιστοίχιση δεν πρόκειται να φέρει κανένα πρόσκομμα.

13.3. Το φθογγικό υλικό ανά εποχή και σχολή σημειογραφημένο στο πεντάγραμμο.

Για κάθε έναν εκ των θεωρητικών συγγραφέων, Κύριλλο, Στέφανο και Κηλτζανίδη, θα παραθέσω δύο πίνακες. Και οι δύο θα περιέχουν το φθογγικό υλικό, όπως απορρέει από τις αντίστοιχες κατατομές του ταμπούρ που έχουμε εξετάσει.

Στην 1^η μορφή πίνακα το φθογγικό υλικό θα εκτίθεται κατά τάξιν ύψους και θα αριθμούνται κατά σειράν ύψους οι διαφορετικοί φθόγγοι.

Στην 2^η μορφή το φθογγικό υλικό θα παρουσιάζεται αντιστοιχημένο με τις χορδές και τους περδέδες που παράγουν κάθε φθόγγο του.

Οι πίνακες της 2^{ης} μορφής βρίσκονται σε πλήρη αντιστοιχία με τους πίνακες των κατατομών του ταμπούρ στα σχετικά προηγούμενα κεφάλαια.

Σε όλους αυτούς τους πίνακες θα ονοματίζονται τα «επίσημα ύψη» κατά σχολή, ενώ τα υπόλοιπα ύψη θα σημειογραφούνται απλώς, και θα θεωρούνται διαθέσιμα για κάποιες λεπτές αποχρώσεις ορισμένων δομών.

13.3.1. Το φθογγικό υλικό του Κυρίλλου.

Πίνακας 60α

1 νερμ τζαργκιάχ 2 3 4 5 γιεγκιάχ

6 7 8 πες μπεγιατί / πες χισάρ 9 χουσεϊνί ασηράν 10 πες ατζέμ / ατζέμ ασηράν

11 αράκ 12 ραχαβί / γκεβέστ 13 ραστ 14 15 ζιργκιουλέ / χουμαγιούν

16 17 διουγκιάχ 18 ζεμζεμέ / νεχαβέντ 19 20 καρά ντουγκιάχ / μπουσελίκ

21 τζαργκιάχ 22 23 σεμπά / χιτζάζ (ουζάλ) 24 25 νεβά

26 27 28 μπεγιατί / χισάρ 29 χουσεϊνί 30 ατζέμ / χουζάμ

31 εβίτζ 32 μαχούρ / ζαβίλ 33 34 γκερδανιέ 35

36 ζιρευκέν / σεχνάζ 37 μουχαγέρ 38 σουμπουλέ / τιζ νεχαβέντ 39 τιζ σεγκιάχ 40 τιζ καρά ντουγκιάχ / τιζ μπουσελίκ

41 42 τιζ σεμπά / τιζ χιτζάζ (ουζάλ) 43 44 τιζ νεβά 45 τιζ μπεγιατί / τιζ χισάρ 46 τιζ χουσεϊνί

Πίνακας 60β

| III ΧΟΡΩΗ | II ΧΟΡΩΗ | I ΧΟΡΩΗ | III ΧΟΡΩΗ | II ΧΟΡΩΗ | I ΧΟΡΩΗ |
|-------------------------------|----------------------------|----------------------------|--|------------------------------------|------------------------------------|
| 0
νερμ δουγκιάχ | νερμ τζαργκιάχ | γιεγκιάχ | 14
διουγκιάχ | τζαργκιάχ | νεβά |
| 1
νερμ τζαργκιάχ | γιεγκιάχ | πες μπεγιατί / πες χισάρ | 15
σεγκιάχ | μπεγιατί / χισάρ | χουσεϊνί |
| 2
νερμ τζαργκιάχ | χιουσεϊνί ασηράν | πες ατζέμ / ατζέμ ασηράν | 16
καρά ντουγκιάχ / μπουσελίκ | νεβά | ατζέμ / χουζάμ |
| 3
νερμ τζαργκιάχ | αράκ | αράκ | 17
τζαργκιάχ | μπεγιατί / χισάρ | εβίτζ |
| 4
νερμ τζαργκιάχ | χιουσεϊνί ασηράν | ραχαβί / γκεβέστ | 18
τζαργκιάχ | χιουσεϊνί | μαχοούρ / ζαβίλ |
| 5
γιεγκιάχ | πες ατζέμ / ατζέμ ασηράν | ραστ | 19
νεβά | ατζέμ / χουζάμ | γκερδανιέ |
| 6
γιεγκιάχ | ραχαβί / γκεβέστ | ζιργκιουλέ / χουμαγιούν | 20
νεβά | μαχοούρ / ζαβίλ | ζιρενκέν / σεχνάζ |
| 7
χιουσεϊνί ασηράν | ραστ | διουγκιάχ | 21
χιουσεϊνί | γκερδανιέ | μουχαγέρ |
| 8
πες ατζέμ / ατζέμ ασηράν | ζιργκιουλέ / χουμαγιούν | ζιργκιουλέ / χουμαγιούν | 22
χιουσεϊνί | γκερδανιέ | μουχαγέρ |
| 9
αράκ | αράκ | αράκ | 23
ατζέμ / χουζάμ | ατζέμ / χουζάμ | σουμπουλέ / τις νεχαβέντ |
| 10
αράκ | αράκ | αράκ | 24
εβίτζ | εβίτζ | τις σεγκιάχ |
| 11
ραχαβί / γκεβέστ | διουγκιάχ | καρά ντουγκιάχ / μπουσελίκ | 25
μαχοούρ / ζαβίλ | μουχαγέρ | τις καρά ντουγκιάχ / τις μπουσελίκ |
| 12
ραστ | ζιργκιουλέ / χουμαγιούν | ζιργκιουλέ / χουμαγιούν | 26
γκερδανιέ | σουμπουλέ / τις νεχαβέντ | τις τζαργκιάχ |
| 13
ζιργκιουλέ / χουμαγιούν | καρά ντουγκιάχ / μπουσελίκ | σεμλά / χιτζάχ (ουζάλ) | 27
ζιρενκέν / σεχνάζ | τις καρά ντουγκιάχ / τις μπουσελίκ | τις σεμλά / τις χιτζάχ (ουζάλ) |
| 14
διουγκιάχ | τζαργκιάχ | νεβά | 28
μουχαγέρ | τις τζαργκιάχ | τις νεβά |
| | | | 29
τις σεγκιάχ | τις σεγκιάχ | τις μπεγιατί / τις χισάρ |
| | | | 30
τις καρά ντουγκιάχ / τις μπουσελίκ | τις νεβά | τις χουσεϊνί |

13.3.2. Το φθογγικό υλικό του Στεφάνου.

Πίνακας 61α

1 νερμ τζαργκιάχ 2 3 4 γεγκιάχ 5

6 πες μπεγιατί / πες χισάρ 7 8 χουσεϊνί ασηράν 9 πες ατζέμ / ατζέμ ασηράν 10 αράκ

11 12 ραχαβί / γκεβέστ 13 ραστ 14 ζιργκιουλέ / χουμαγιούν 15

16 17 διουγκιάχ 18 ζεμζεμέ / νεχαβέντ 19 σεγκιάχ 20 καρά ντουγκιάχ / μπουσελίκ

21 τζαργκιάχ 22 23 24 σεμπά / χιτζάζ (ουζάλ) 25 νεβά

26 μπεγιατί / χισάρ 27 28 χουσεϊνί 29 ατζέμ / χουζάμ 30 εβίτζ

31 32 μαχούρ / ζαβίλ 33 γκερδανιέ 34 ζιρευκέν / σεχνάζ 35

36 37 μουχαγέρ 38 σουμπουλέ / τιζ νεχαβέντ 39 τιζ σεγκιάχ 40 τιζ καρά ντουγκιάχ / τιζ μπουσελίκ

41 τιζ τζαργκιάχ 42 43 τιζ σεμπά / τιζ χιτζάζ (ουζάλ) 44 τιζ νεβά 45 τιζ μπεγιατί / τιζ χισάρ 46 τιζ χουσεϊνί

Πίνακας 61β

| | III ΧΟΡΩΝ | II ΧΟΡΩΝ | I ΧΟΡΩΝ | III ΧΟΡΩΝ | II ΧΟΡΩΝ | I ΧΟΡΩΝ |
|----|--------------------------|----------------------------|----------------------------|-----------------------------------|------------------------------------|------------------------------------|
| 0 | νερι δονγκιάχ | νερι τζαργκιάχ | γιεγκιάχ | διονγκιάχ | τζαργκιάχ | νεβά |
| 1 | | | πες μπεγιατι / πες χισάρ | ζεμζεμέ / νεχαβέντ | | μπεγιατι / χισάρ |
| 2 | | γιεγκιάχ | χουσεϊνί ασηράν | καρά ντουγκιάχ / μπουσελίκ | νεβά | χουσεϊνί |
| 3 | νερι τζαργκιάχ | πες μπεγιατι / πες χισάρ | πες ατζέμ / ατζέμ ασηράν | τζαργκιάχ | μπεγιατι / χισάρ | ατζέμ / χουζάμ |
| 4 | | | αράκ | | | εβίτζ |
| 5 | | χουσεϊνί ασηράν | ραχαβί / γκεβέστ | σεμπά / χιτζάζ (ουζάλ) | χουσεϊνί | μαχούρ / ζαβίλ |
| 6 | γιεγκιάχ | πες ατζέμ / ατζέμ ασηράν | ραστ | νεβά | ατζέμ / χουζάμ | γκερδανιέ |
| 7 | πες μπεγιατι / πες χισάρ | | ζιργκιουλέ / χουμαγιούν | μπεγιατι / χισάρ | | ζιρευκέν / σεχνάζ |
| 8 | χουσεϊνί ασηράν | ραστ | διονγκιάχ | χουσεϊνί | γκερδανιέ | μουχαγέρ |
| 9 | πες ατζέμ / ατζέμ ασηράν | ζιργκιουλέ / χουμαγιούν | ζεμζεμέ / νεχαβέντ | ατζέμ / χουζάμ | ζιρευκέν / σεχνάζ | σουμπουλέ / τίζ νεχαβέντ |
| 10 | αράκ | | σεγκιάχ | εβίτζ | | τις σεγκιάχ |
| 11 | ραχαβί / γκεβέστ | διονγκιάχ | καρά ντουγκιάχ / μπουσελίκ | μαχούρ / ζαβίλ | μουχαγέρ | τις καρά ντουγκιάχ / τίζ μπουσελίκ |
| 12 | ραστ | ζεμζεμέ / νεχαβέντ | τζαργκιάχ | γκερδανιέ | σουμπουλέ / τίζ νεχαβέντ | τις τζαργκιάχ |
| 13 | | καρά ντουγκιάχ / μπουσελίκ | σεμπά / χιτζάζ (ουζάλ) | | τις καρά ντουγκιάχ / τίζ μπουσελίκ | τις σεμπά / τίζ χιτζάζ (ουζάλ) |
| 14 | διονγκιάχ | τζαργκιάχ | νεβά | μουχαγέρ | τις τζαργκιάχ | τις νεβά |
| | | | | σουμπουλέ / τίζ νεχαβέντ | | τις μπεγιατι / τίζ χισάρ |
| | | | | ις καρά ντουγκιάχ / τίζ μπουσελίκ | τις νεβά | τις χουσεϊνί |
| | | | | | | |

13.3.3. Το φθογγικό υλικό του Κηλτζανίδη.

Πίνακας 62α

1 νερμ τζαργκιάχ 2 πες σεμπα (πες χιτζάζ) 3 4 γιεγκιάχ 5 6 πες μπεγιατί 7 πες χησάρ

8 (πες χιουζάμ) 9 ασηράν 10 11 ατζέμ ασηράν 12 αράκ 13 14 ραχαβί / γκεβέστ

15 ραστ 16 17 18 19 ζιργκιουλέ 20 21 διουγκιάχ

22 23 νεχαβέντ (κιουρδί, ζεμζεμέ) 24 25 σεγκιάχ 26 πιουσελίκ 27 28 τζαργκιάχ

29 30 ουζάλ 31 σεμπα (χιτζάζ) 32 νεβά 33 34 μπεγιατί 35 χησάρ

36 (χιουζάμ) 37 χουσεϊνί 38 39 ατζέμ 40 εβίτζ 41 42 μαχούρ / ζαβίλ

43 γκερδανιέ 44 45 46 σεχνάζ ((ζερεφκέν) 47 48 μουχαγέρ 49 σουμπουλέ

50 51 τις σεγκιάχ 52 τις πιουσελίκ 53 54 τις τζαργκιάχ 55 56

57 τις σεμπα (χιτζάζ) 58 τις νεβά 59 τις μπεγιατί 60 τις χησάρ 61 τις χουσεϊνί

Πίνακας 62β

| | III ΧΟΡΔΗ
νεριμ δουγκιάχ | II ΧΟΡΔΗ
νεριμ τζαργκιάχ | I ΧΟΡΔΗ
γιεγκιάχ |
|---|-----------------------------|-----------------------------|---------------------|
| 0 | | | |
| 1 | | | |
| 2 | | πες σεμπα (πες χιτζάζ) | πες χισάρ |
| 3 | | γιεγκιάχ | ασηράν |
| 4 | νεριμ τζαργκιάχ | πες μπλεγιατί | ατζέμ ασηράν |
| 5 | | (πες χιουζάμι) | αράκ |
| 6 | πες σεμπα (πες χιτζάζ) | | ραχαβι / γκεβέστ |
| 7 | γιεγκιάχ | ατζέμ ασηράν | ραστ |
| 8 | | αράκ | |
| 9 | πες χισάρ | ραχαβι / γκεβέστ | ζιργκιουλέ |

| | ασηράν | ραστ | διουγκιάχ |
|----|--------------|-----------------------------|-----------------------------|
| 10 | | | |
| 11 | ατζέμ ασηράν | | νεχαβέντ (κιουρδί, ζεμζεμέ) |
| 12 | αράκ | | σεγκιάχ |
| 13 | | διουγκιάχ | πιουσελίκ |
| 14 | ραστ | νεχαβέντ (κιουρδί, ζεμζεμέ) | τζαργκιάχ |
| 15 | | | ουζάλ |
| 16 | ζιργκιουλέ | | σεμπά (χιτζάζ) |
| 17 | διουγκιάχ | τζαργκιάχ | νεβά |

| | III ΧΟΡΔΗ
διονγκιάχ | II ΧΟΡΔΗ
τζαργκιάχ | I ΧΟΡΔΗ
νεβά |
|----|------------------------|-----------------------|-------------------|
| 17 | | | |
| 18 | | | |
| 19 | | σεμπά (χιτζάζ) | χησάρ |
| 20 | πουσελικ | νεβά | χουσεϊνί |
| 21 | τζαργκιάχ | μπεγιατι | ατζέμ |
| 22 | | (χιουζάμ) | εβίτζ |
| 23 | σεμπά (χιτζάζ) | | μαχοόρ / ζαβίλ |
| 24 | νεβά | ατζέμ | γκερδανιέ |
| 25 | | εβίτζ | |
| 26 | χησάρ | μαχοόρ / ζαβίλ | σεχνάζ (ζερεφκέν) |
| 27 | χουσεϊνί | γκερδανιέ | μουχαγέρ |

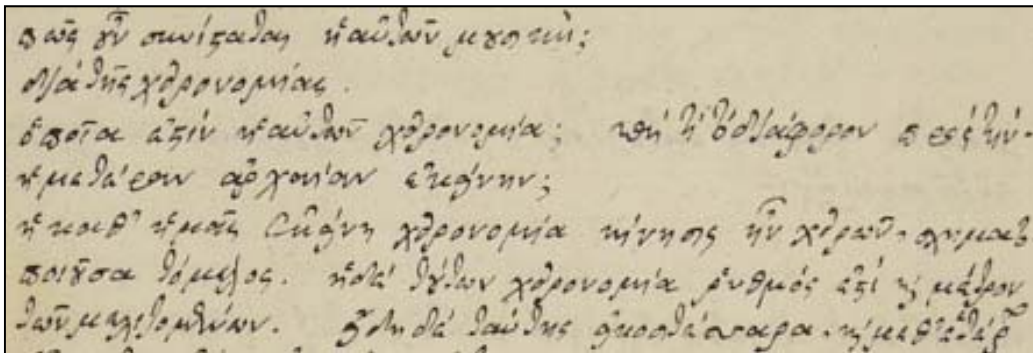
| | ατζέμ | σουμπονλέ | |
|----|-------------------|--------------------|--------------------|
| 28 | | | |
| 29 | εβίτζ | | τις σεγκιάχ |
| 30 | | μουχαγέρ | τις πουσελικ |
| 31 | γκερδανιέ | σουμπονλέ | τις τζαργκιάχ |
| 32 | | τις σεγκιάχ | |
| 33 | σεχνάζ (ζερεφκέν) | | τις σεμπά (χιτζάζ) |
| 34 | μουχαγέρ | τις τζαργκιάχ | τις νεβά |
| 35 | σουμπονλέ | | τις μπεγιατι |
| 36 | | τις σεμπά (χιτζάζ) | τις χησάρ |
| 37 | τις πουσελικ | τις νεβά | τις χουσεϊνί |

14. ΤΑ ΟΥΣΟΥΛΙΑ: ΟΙ ΡΥΘΜΙΚΟΙ ΚΥΚΛΟΙ

14.1. Εισαγωγικά, σημειογραφικά

Ο Κύριλλος, ο Χρύσανθος, ο Στέφανος και ο Κηλτζανίδης αναφέρονται στην ρυθμική του εξωτερικού μέλους. Το εξωτερικό μέλος χρησιμοποιεί διαφόρου εκτάσεως ρυθμικούς κύκλους. Οι ρυθμικοί αυτοί κύκλοι ονομάζονται ουσούλι, και εξελληνισμένα στον ενικό λέμε ουσούλι και στον πληθυντικό ουσούλια. Τα ουσούλια, ελλείπει μουσικής σημειογραφίας στους Άραβες, τους Πέρσες και τους Οθωμανούς, χρησίμευαν ως μνημονικά εργαλεία δια των οποίων απομνημόνευαν και συγκρατούσαν τις μεγάλες μουσικές συνθέσεις της παράδοσής τους.

Ο Κύριλλος συσχετίζει τα ουσούλια με την αρχαία, χαμένη πλέον στις μέρες του, τέχνη της βυζαντινής μουσικής χειρονομίας:



απόσπασμα από το χειρόγραφο του Κυρίλλου, φ. 102β

Και εξηγεί την διαφορά των δύο χειρονομιών:

«Η δικής μας εκείνη χειρονομία ήταν κίνηση των χειρών δια της οποίας σχηματιζόταν το μέλος. Η χειρονομία αυτών είναι ρυθμός και μέτρο των μελιζομένων».

Γνωρίζοντας όσα μας έχουν παραδοθεί περί της χαμένης παράδοσης της χειρονομίας της Εκκλησιαστικής μας Μουσικής, μπορούμε να την αντιληφθούμε σαν μια σκιαγράφηση του μέλους, μια ζωγραφική στον αέρα με κινήσεις των χειρών, όπου με αυτές ο μαϊστωρ καθοδηγούσε τον χορό να ψάλλει χωρίς να χρειάζεται οι χορωδοί να βλέπουν σε μουσικό κείμενο. Η χειρονομία του εξωτερικού μέλους, μοιάζει να συνδέεται περισσότερο με την αυστηρή μέτρηση του ρυθμού, παρά με την σκιαγράφηση του μέλους.

Ο Χρυσάνθος λέει σχετικά με την χρησιμότητα των ουσουλίων ως μνημονικών κλειδιών:

Ἐπειδὴ οἱ Ὁθωμανοὶ μὴ μεταχειριζόμενοι χαράκτῃ-
ρας εἰς τὸ νὸ γράφωσι τὰ μέλη, κρατοῦσιν αὐτὰ εἰς
τὴν μνήμην διὰ τῶν ρυθμῶν· τούτων λοιπὸν τῶν
ρhythμῶν ἰδοὺ παρακαταλέγονται δώδεκα, οἱ ἑξῆς.

απόσπασμα από το Μ.Θ. του Χρυσάνθου, σελ. 79

Και τα ίδια σημειώνει και ο Κηλτζανίδης:

Ἀλλὰ παρὰ τοῖς Ἀραβοπέρσαις ὁ ρυθμὸς καθίσταται οὐ μό-
νον ἀναγκαιότατος ἀλλὰ καί, ὡς εἵπομεν, ἀπαραίτητος, καθότι
οὗτοι μὴ ἔχοντες χαρακτήρας ὅπως γράφωσι τὰ μέλη, μόνον
διὰ τῶν ρυθμῶν δύνανται νὰ κρατῶσιν αὐτὰ εἰς τὴν μνήμην.

απόσπασμα από την Μ.Δ. του Κηλτζανίδη, σελ. 25

14.1.1. Ο Κύριλλος και ο Στέφανος αντιγράφοντάς τον, μας παραδίδουν συνολικά 21 ουσούλια. Ο Κύριλλος στο χειρόγραφο του αναφέρεται στην ύπαρξη 26 ουσουλίων (χ.φ. 102β), όμως μας παραδίδει λιγότερα. Ως μέθοδο καταγραφής χρησιμοποιεί μια σειρά από λέξεις στις οποίες αναφέρεται και ο Χρυσάνθος και ο Κηλτζανίδης (βλ. κατωτέρω). Οι λέξεις αυτές είναι ηχομιμητικές και παραπέμπουν στον ήχο κρουστού οργάνου, πιθανότατα του μπεντίρ. Όμως ο Κύριλλος δεν μας παραδίδει κάποιου είδους προθεωρία περί της ρυθμικής σημασίας αυτών των λέξεων, μάλλον διότι τις θεωρεί κοινό τόπο, συνδεδεμένο με την πρακτική της χειρονομίας του εξωτερικού μέλους, ή και επειδή θεωρεί ότι η χρονική σημασία τους απορρέει από την ίδια την μορφή τους.

Οι λέξεις αυτές στον Κύριλλο αλλά και στον Στέφανο είναι οι: ντουμ, ντούουμ, τεκ, τεκέ, τέεκ, σε πολλές περιπτώσεις μάλιστα το ντουουμ και το τεκ συντίθενται σε μία, ντουουμτέκ. Είναι προφανές ότι η κάθε συλλαβή έχει αξία μιας χρονικής μονάδας.

Ο Στέφανος, μετά την παρακαταλογή των ουσούλ, προσθέτει, σε μία παράγραφο εν είδει ενιαίου κειμένου, αποσπάσματα από τον Χρυσάνθο, ως διευκρινιστικά περί της σημασίας των ηχομιμητικών λέξεων των ουσούλ. Τα αποσπάσματα αυτά θα τα δούμε στη συνέχεια εξετάζοντας τις απόψεις του Χρυσάνθου.

Τα ουσούλια που μας παραδίδουν ο Κύριλλος και ο Στέφανος, με μικρές διαφορές στην απόδοση των ονομάτων, είναι τα εξής:

| | Κύριλλος | Στέφανος |
|----|----------------|----------------|
| 1 | Δουγέκ | Δουγέκ |
| 2 | Δεβρί ρεβάν | Δεβρί ρεβάν |
| 3 | Φαχτέ | Φαφτί |
| 4 | Νημ δέβρι | Νιμ δεβρί |
| 5 | Τζεμπέρ | Τζεμπέρ |
| 6 | Μπερεφσάν | Μπερευσάν |
| 7 | Νημ σακήλ | Νιμσακήλ |
| 8 | Ρεμέλ | Ρεμέλ |
| 9 | Δεβρέ κιμπήρ | Δεβρί κιμπίρ |
| 10 | Σακίλ | Σακήλ |
| 11 | Χαφίφ | Χαφίφ |
| 12 | Μουχαμμές | Μουχαμμές |
| 13 | Εφέρ | Εφέρ |
| 14 | Εφσάτ | Εφσάτ |
| 15 | Δουρκιζάλ | Δουρκιζάλ |
| 16 | Εζέκ | Εζέκ |
| 17 | Ζαρπείν | Ζαρμπεϊν |
| 18 | Φραγτζή | Φρεκζή |
| 19 | Ζεγκίρ | Ζεγκέρ |
| 20 | Τζεφτέ ντουγέκ | Τσιφτέ Δουγιέκ |
| 21 | Ζαρμουφét | Ζαρμπουφét |

14.1.2. Ο Χρύσανθος στο Βιβλίο Α', Κεφ. ΣΤ' του Μ.Θ., *Περί Χρόνων* παραθέτει μία πιο εξελιγμένη μέθοδο σημειογραφίας για τις ρυθμικές αξίες. Η μέθοδος αυτή δεν πραγματώνεται δια των σηματοφώνων της νέας σημειογραφίας του, αλλά δια των αριθμών 0 και 1 και με την βοήθεια της στίξης που συμβολίζεται με την τελεία. Το 0 συμβολίζει την θέση, ενώ το 1 την άρση του μέτρου. Το 0 και το 1 φέρουν αξία μιας βασικής χρονικής μονάδας την οποία ο Χρύσανθος ονομάζει «ελάχιστον χρόνον» τον οποίο χαρακτηρίζει ως «άτομον» και «αμερή νομιζόμενον», και τον αντιστοιχεί προς τον βραχύ των αρχαίων, τον αντιδιαστέλει δε προς τον «σύνθετον χρόνον» ο οποίος ονομάζεται έτσι ως «δυνάμενος διαιρείσθαι», επειδή μπορεί να διαιρεθεί. Δια της απλής, διπλής, τριπλής

κοκ στίξεως πάνω από τα ψηφία 0 και 1 προστίθενται στην βασική αξία τους αντιστοίχως, μία ή δύο ή τρεις κοκ χρονικές μονάδες.

Επίσης, αναφέρεται σε μία μέθοδο εξάσκησης των μαθητών, κατά την οποία η θέση αντιστοιχείται με την λέξη *Δουμ* και η άρση με την λέξη *Τεκ*, λέξεις οθωμανικής καταγωγής, τις οποίες ο μαθητής προφέρει χτυπώντας για μεν την θέση με το δεξί του χέρι το δεξιό του γόνατο, για δε την άρση το αριστερό του χέρι στο αριστερό γόνατο. Στην §152 μιλώντας για την διάρκεια μεταξύ δύο «ψόφων» (= χτυπημάτων), την οποία καλεί «ηρεμία», αναφέρεται παραδειγματικά στον χειρισμό του τυμπάνου, το οποίο τύμπανο για την ανατολική μουσική είναι το μπεντίρ, κρουστό όργανο που διατηρεί την μορφή του αρχαιοελληνικού τυμπάνου, αποτελούμενο από στεφάνι μεγάλης διαμέτρου έως και ενός μέτρου πάνω στο οποίο είναι προσαρμοσμένο δέρμα, με ή χωρίς μηχανισμό κουρδίσματός του.

§. 152. Ἐν ᾧ κρούονται ἡ θέσις καὶ ἡ ἄρσις, θεωρεῖται ψόφος καὶ ἡρεμία· διότι ἅμα ὅτι γένη ἡ κρούσις ἐπὶ τοῦ τυμπάνου, ἐκπίπτει ὁ ψόφος, καὶ διαρκεῖ ἕως νὰ γένη καὶ δευτέρα κρούσις· ἡ δὲ διάρκεια τοῦ ψόφου πρέπει νὰ γίνηται τόση, ὅσην ὁ χρόνος ζητεῖ. Προξενεῖται δὲ ἡ διάρκεια ἀπὸ τὴν στάσιν τῆς χειρὸς, τὸ ὁποῖον εἶναι ἡ ἡρεμία. Προφέρομεν δὲ τὸν ψόφον μὲ τὰ εἰρημένα, Δουμ, Τέκ καὶ συνεχισοῦται ἡ προφορὰ τούτων κατὰ τὸν χρόνον μὲ τὴν

διωρισμένην διάρκειαν τοῦ ψόφου. Ἡ δὲ ἡρεμία προφορὰν μὲν δὲν ἔχει, κρατεῖ δὲ τὴν χεῖρα εἰς στάσιν ὅσον χρόνον ὁ ψόφος ζητεῖ, ἔξω ἀπὸ ἡμισυντῆ ελαχίστου χρόνου, ὅτε ἄρχεται ἡ χεὶρ νὰ ἀναβιβάζεται.

απόσπασμα από το Μέγα Θεωρητικόν του Χρυσάνθου, σελ. 67 και 68

Εν συνεχεία στο Κεφ. Θ', *Περί ρυθμών*, αφού διαπραγματευθεί διάφορα περί των αρχαιοελληνικών μέτρων και ρυθμών, στην §178 αναφέρεται ειδικότερα στους ρυθμούς των Οθωμανών. Εκεί, προσθέτει δύο ακόμα σύμβολα ρυθμικών αξιών:

α) Τον αριθμό 2 που συμβολίζει δύο ελάχιστους χρόνους εκ των οποίων ο πρώτος είναι θέση και ο δεύτερος άρση. Δεν πρόκειται όμως περί οικονομίας του συμβολισμού «0 1», ο οποίος προφέρεται *δουμ τεκ*. Ο συμβολισμός με τον αριθμό 2 αντιστοιχεί σε δύο χωριστούς μεν

ελάχιστους χρόνους, οι οποίοι όμως προφέρονται τεκέ, και για το τε κρούεται το δεξί γόνατο, ενώ για το κε το αριστερό. Το γεγονός ότι οι δύο συλλαβές τε και κε είναι συνενωμένες σε μία λέξη, και μάλιστα φορέας τόνου είναι η δεύτερη, πιθανότατα σημαίνει ότι η άρση εκτελείται τονισμένη σε σχέση με την θέση, παρότι ο Χρυσάνθος δεν αναφέρει τίποτε σχετικά. Οπότε το τεκέ παρότι έχει την δική του θέση και άρση, λειτουργεί συνολικά σαν μια δίχρονη άρση επόμενη είτε μιας πρωτεύουσας θέσης που συμβολίζεται με 0, είτε μιας πρωτεύουσας άρσης που συμβολίζεται με 1.

β) Τον αριθμό 1 ακολουθούμενο από μία μεγάλη παύλα: 1— όπου συμβολίζει συνολική διάρκεια 4 ελαχίστων χρόνων.

Ο συμβολισμός αυτός προφέρεται τεέκ και έχει έναν ειδικό τρόπο κρούσης, τον οποίον ο Χρυσάνθος περιγράφει ως εξής:

Τὸ δὲ 1—

προφέρεται τεέκ, καὶ κρούει πρῶτον τῇ ἀριστερᾷ τὸ ἀριστερὸν γόνυ, καὶ ἔπειτα ἀμφοτέραις ἀμφοτέρω· ὥστε 2 2 δύνανται ἐν 1—· ἀλλὰ τὸ μὲν 1— περαίνεται μὲ ἓνα ψόφον· τὰ δὲ δύο 2 2, μὲ τέσσαρας ψόφους.

απόσπασμα από το Μ.Θ. του Χρυσάνθου, σελ. 78

Η συνολική διάρκεια του τεέκ αντιστοιχεί μεν σε 4 ελάχιστους χρόνους, όμως η συνολική αυτή διάρκεια μοιράζεται σε δύο κρούσεις, μια με το αριστερό χέρι στο αριστερό γόνατο και μία ταυτόχρονα με τα δύο χέρια στα αντίστοιχα γόνατα, η οποία προφανώς είναι πιο τονισμένη. Το τεέκ δεν πρέπει να μπερδεύεται με το τέεκ που κατά κόρον συναντάμε στον Κύριλλο και στον Στέφανο. Το τέεκ απλώς δείχνει ένα τεκ με αξία δύο χρονικών μονάδων. Το τεέκ ως τεχέκ το απαντούμε σε ρυθμούς που παραθέτει ο Κηλτζανίδης. Επίσης με την μορφή ταχέκ διατηρείται στην τουρκική παράδοση και αναφέρεται επ' αυτού λεπτομερώς και ο Rauf Yekta. Περί αυτών θα ασχοληθούμε ειδικότερα σε στις ενότητες 14.1.3. και 14.1.4.

Ο Χρυσάνθος στο Κεφ. Ι' Παρακαταλογή των Οθωμανικών Ρυθμών, §179, στην σελίδα 80, μας παραθέτει μιαν εκλογή από 12 ουσούλια. Μεταξύ αυτών για το ουσούλ Χαφίφ, χρησιμοποιεί τον αριθμό 2 με το σύμβολο

του γοργού από πάνω του, χωρίς να αναφέρεται προηγουμένως πουθενά ειδικά περί αυτού του συμβολισμού, ίσως θεωρώντας τον αυτονόητο:

2

Αυτού του τύπου ο συμβολισμός άμεσα μας γίνεται κατανοητό ότι θα προφερθεί τεκέ, και θα χτυπηθεί στα γόνατα όπως προβλέπεται, αλλά η συνολική του διάρκεια θα είναι ένας ελάχιστος χρόνος, όπως συμβαίνει όταν τεθεί γοργό στον δεύτερο από δύο διαδοχικούς φωνητικούς χαρακτήρες της σύγχρονης εκκλησιαστικής σημειογραφίας. Συνολικά λοιπόν θεωρώντας αυτόν τον τρόπο εξάσκησης των μαθητών στο ρυθμό, όπως τον παραδίδει ο Χρυσάνθος, μπορούμε μετά βεβαιότητας να πούμε ότι ο τρόπος αυτός είναι μια προεργασία για την εκπαίδευση στον χειρισμό των κρουστών οργάνων. Ακόμα και σήμερα, οι συλλαβές ντουμ, τεκ, τεκέ, τεέκ, μαζί με άλλες, χρησιμοποιούνται κατά τη διδασκαλία των παραδοσιακών κρουστών, τόσο στην Ελλάδα όσο και στην Τουρκία, ως μνημονικές αναφορές σε ειδικούς τεχνικούς χειρισμούς. Στην §178 αναφέρει ότι «οι Οθωμανοί έχουν ρυθμούς τριάκοντα δύο σχεδόν». Τα ονόματα των ουσουλίων που παραδίδει ο Χρυσάνθος είναι:

- | | |
|----------------------------|---------------|
| 1. Σοφιάν | 7. Μουχαμμέζ |
| 2. Δουγέκ και διπλό δουγέκ | 8. Ρεμέλ |
| 3. Σεμάι | 9. Χαφίφ |
| 4. Τζεμπέρ | 10. Σακίλ |
| 5. Δεβρικεπίρ | 11. Νιμ σακίλ |
| 6. Περευσάν | 12. Νιμ δεβίρ |

Στην §180 αναφέρεται στην ομοιότητα του Ουσούλ Σοφιάν με τον αρχαιοελληνικό Παίωνα, ενώ πιο κάτω αναφέρεται στην σύνθεση του Ουσούλ Σεμάι από Παίωνα και Σπονδείο, καθώς και στην γενική δυνατότητα ανάλυσης των οθωμανικών ρυθμών σε απλούστερα μέτρα.

§. 180. Παρατηροῦντες καὶ τὴν σύνθεσιν τῶν ὀθωμανικῶν ῥυθμῶν, εὐρίσκομεν ὅτι ὁ Σοφιάν εἶναι ὁ αὐτὸς μὲ τὸν Παίωνα. Τὸ δὲ Σεμαῖ σύγκειται ἀπὸ Παίωνα, καὶ ἀπὸ Σπονδεῖον, ὅοι, ὀι· διότι τὸ ὅοι, εἶναι ταῦτόν μὲ τὸ ὀι κατὰ τὴν κρούσιν. Οὕτω δὲ ἴσως δυνάμεθα νὰ ἀναλύσωμεν εἰς πόδας καὶ τοὺς λοιποὺς ὀθωμανικοὺς ῥυθμοὺς, καὶ νὰ στοχασθῶμεν ὅτι εἰρίζεται καὶ εἰς αὐτῶν λόγος τις.

απόσπασμα από το Μ.Θ. του Χρυσάνθου, σελ. 80

14.1.3. Ο Κηλτζανίδης στην Μ.Δ., με το Κεφάλαιο Γ' *Περί Ρυθμών* διαπραγματεύεται τα Ουσούλια (Μ.Δ. σελ. 25 ~ 31) και μας παραδίδει ακριβώς τα ίδια ονόματα με αυτά του Χρυσάνθου, παραλλάσσοντας την σειρά παρουσίασής τους και ελαφρώς την ορθογραφική απόδοσή τους:

- | | |
|----------------|---------------|
| 1. Διουγιέκ | 7. Μουχαμέζ |
| 2. Σοφιάν | 8. Ρεμέλ |
| 3. Σεμάι | 9. Χαφίφ |
| 4. Τζεμπέρ | 10. Σακίλ |
| 5. Δεβρί κεπίρ | 11. Νιμ σακίλ |
| 6. Περεβσάν | 12. Νιμ δεβρί |

Ο λόγος που προτάσσει ο Κηλτζανίδης το Διουγέκ στην σειρά, είναι επειδή το θεωρεί «θεμέλιον των ουσουλίων», κάτι που φαίνεται να επιβεβαιώνεται και από το γεγονός ότι ο Κύριλλος επίσης προτάσσει το Δουγέκ στην δική του παρακαταλογή.

Τὸ Διουγιέκ εἶναι οἶονεὶ θεμέλιον τῶν οὐσουλίων, καθὼς ἐν τῇ Ἑκκλησιαστικῇ μουσικῇ ὁ μὲν πρῶτος ἦχος θεωρεῖται ὡς θεμέλιον τῶν λοιπῶν· τὸ δὲ ἴσον ἀρχὴ καὶ θεμέλιον τῆς ποσότητος τῶν χαρακτήρων.

απόσπασμα από την Μ.Δ. του Κηλτζανίδη, σελ. 29

Επίσης, ο Κηλτζανίδης, κατά βάσιν ενστερνιζόμενος την σημειογραφία κατάδειξης των ρυθμικών αξιών του Χρυσάνθου, παραλλάσσει κάπως τον τρόπο κατάδειξης τους. Χρησιμοποιεί τρεις, ας τις πούμε, γραμμές κατάδειξης: Στην πρώτη χρησιμοποιεί εν συνδυασμῷ με την στίξη το ψηφίο 0 για το ντουμ ενώ το ψηφίο 1 για το τεκ το έχει αντικαταστήσει με το I. Χρησιμοποιεί επίσης τον αριθμό 2 και το I (αντί του 1) με την παύλα, ακριβώς όπως κάνει ο Χρυσάνθος για να δείξει τις ρυθμικές αξίες. Στην δεύτερη γραμμή κάτω από τους αριθμούς αντιστοιχεί τις ηχομιμητικές λέξεις, (διουμ, τεκ κλπ), ενώ στην τρίτη αντιστοιχεί με ακέραιους αριθμούς την ποσότητα «ελαχίστων χρόνων» που διαρκεί κάθε αξία. Συμφωνεί με τον Χρυσάνθο σε ό, τι αφορά στο Δουμ (το γράφει Διουμ, όπως και το Διουγέκ και το Διουγκιάχ, αποδίδοντας το τουρκικό ü - düm) και το Τεκ, σημειογραφικά δε τα αποδίδει με το 0 και το 1 αντιστοίχως. Ειδικότερα για το τεκέ σημειώνει ότι έχει 2 διαδοχικούς κτύπους (δεξί – αριστερό), και προφέρεται τεκ κε με διπλασιασμό του κάπα κατά την προφορά.

Ἡ χρῆσις τῆς λέξεως Τεκὲ εἶναι τοιαύτη· προφερομένης μὲν τῆς συλλαβῆς Τε τύπτομεν τὴν δεξιὰν χεῖρα ἐπὶ τοῦ δεξιοῦ γόνατος, προφερομένης δὲ τῆς λέξεως Κε τύπτομεν τὴν ἀριστερὰν ἐπὶ τοῦ ἀριστεροῦ γόνατος, καὶ ἀναλόγως τοῦ ἀπαιτουμένου ῥυθμοῦ τύπτομεν τὸ γόνυ πλέον ἢ ἅπαξ καὶ προφέρομεν αὐτὴν ὁλόκληρον Τεκέ, καθὼς προσέτι διπλασιάζομεν ἐν τῇ προφορᾷ τὸ κάππα αὐτῆς οἶον Τεκεκέ.

απόσπασμα από την Μ.Δ. του Κηλτζανίδη, σελ. 29

Επίσης, δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις, όπου πάνω από ένα τεκ αντιστοιχεί, αντί του 1 όπως επιτάσσει ο Χρυσανθος, το 0. Αυτό σημαίνει ότι θεωρεί την θέση και την άρση διαμορφούμενες ανεξαρτήτως του είδους του ηχοχρώματος, δηλαδή ανεξαρτήτως του αν αυτό είναι διονυμ (που σχετίζεται με χτύπημα του δεξιού χειριού στην μέση του μπεντίρ ώστε να παραχθεί βαθύς ήχος), ή αν είναι τεκ (όπου ο ήχος του παράγεται με κρούση στην άκρη κοντά στην στεφάνη του μπεντίρ). Τέλος χρησιμοποιεί στα δείγματά του και την λέξη τεχέκ για την οποία δεν αναφέρει κάποιο ειδικό είδος τεχνικής ή κάποια άλλη σημασία της.

Επίσης, ο Κηλτζανίδης στο τέλος κάθε χωριστής εξέτασης ενός ουσούλ, συμπληρώνει με μία φράση το σύνολο των κτύπων του. Όμως, όπως θα δούμε, οι κτύποι αυτοί δεν σχετίζονται με τα χτυπήματα των γονάτων ή του μπέντιρ, αλλά ουσιαστικά σχετίζονται με το σύνολο των ελαχίστων χρόνων (των χρονικών μονάδων, ή απλώς «χρόνων») που κάθε ουσούλ έχει (αντίστοιχα στα γαλλικά ο Rauf Yekta χρησιμοποιεί τον όρο “battements” αντίστοιχο του αγγλικού “beats”). Όλα τα προηγούμενα θα διασαφηνιστούν περισσότερο στη συνέχεια με την παράλληλη μελέτη των δειγμάτων όλων των συγγραφέων.

14.1.4. Τι παραδίδει ο Rauf Yekta για τις ηχομιμητικές λέξεις ντουμ τεκ.

A défaut d'instruments à percussion, le rythme se marque ordinairement, chez les Turcs, par un frappé sur les genoux fait avec la main. Le frappé sur le genou droit marque le temps fort ou *thésis*; le frappé sur le genou gauche, le temps faible ou *arsis*.

απόσπασμα από την “ENCYCLOPÉDIE”, σελίδα 3027

Ο Rauf Yekta, συμφωνώντας εν πολλοίς με τους παλαιότερους του Έλληνες θεωρητικούς, μας λέει ότι οι Τούρκοι αναπληρώνουν την απουσία κρουστού οργάνου, παράγοντας την θέση και την άρση του ρυθμού με αντίστοιχες κρούσεις του δεξιού χεριού στο δεξί γόνατο για την θέση, και του αριστερού χεριού στο αριστερό γόνατο για την άρση. Εν συνεχεία αναφέρεται στην χρήση ηχομιμητικών λέξεων για τα διάφορα είδη χτυπημάτων και τι αυτά σημαίνουν:

Les Turcs, par imitation du frappé des instruments à percussion, disent : *Dume, tek, téké, tekka, tahek*.

Le *dume* est proprement la thesis ou temps fort; le *tek*, l'arsis ou temps faible.

Le *tekké, tekka*, est un *dume-tek* successif et moins intense; si le *dume-tek* est assez accéléré, il se nomme *téké*, et s'il est plus lent, *tekka*. Les *téké* et *tekka* sont composés de deux temps dont le premier est fort et le second faible.

Le *tahek* est essentiellement un *tek*; mais comme ces sortes de *tek* tiennent lieu de césure vers la fin

des rythmes turcs, on leur a donné le nom de *tahek* pour les distinguer des autres *tek*.

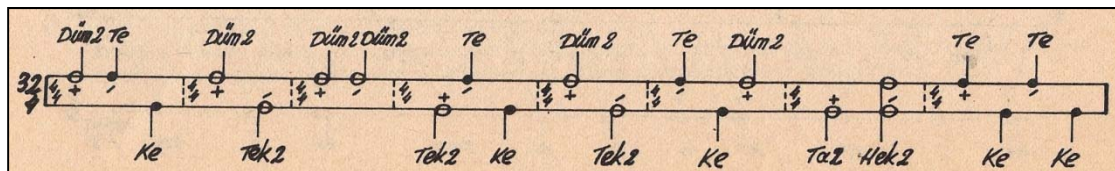
Le manière de battre le *tahek* est des plus originales. Le *tahek* comprend deux parties généralement isochrones : une arsis, soit un *tek* battu de la main gauche, suivie d'un *dume-tek* battu simultanément des deux mains sur les deux genoux. La première moitié du *tahek* battue par la main gauche est faible, tandis que la seconde moitié, battue simultanément des deux mains, est plus forte.

απόσπασμα από την "ENCYCLOPÉDIE", σελίδες 3027 και 3028

Οι Τούρκοι κατά μίμηση του ήχου των κρουστών οργάνων χρησιμοποιούν τις λέξεις: ντουμ, τεκ, τεκέ, τεκκά, ταχέκ. Το ντουμ αντιστοιχεί στην θέση ενώ το τεκ στην άρση. Το τεκκέ και το τεκκά είναι ουσιαστικά ένα ντουμ-τεκ διαδοχικό και λιγότερο έντονο. Αν το ντουμ-τεκ είναι αρκετά γρήγορο, ονομάζεται τεκέ, ενώ αν είναι βραδύτερο ονομάζεται τεκκά. Τα τεκέ και τεκκά συντίθενται από δύο χρόνους, εκ των οποίων ο πρώτος είναι ισχυρός και ο δεύτερος ασθενής. Το ταχέκ είναι ουσιαστικά ένα τεκ. Αλλά πρόκειται για ένα είδος τεκ το οποίο χρησιμοποιείται προς το τέλος

του μέτρου των τουρκικών ρυθμών, λίγο πριν την τομή, ώστε να διακρίνεται από τα άλλα τεκ. Ο τρόπος εκτέλεσης του ταχέκ είναι ιδιαίτερος. Το ταχέκ αποτελείται συνήθως από δύο μέρη ισόχρονα: μία άρση που χτυπιέται με το αριστερό χέρι στο αριστερό γόνατο, και μία θέση που χτυπιέται και με τα δύο χέρια ταυτόχρονα πάνω στα αντίστοιχά τους γόνατα. Το πρώτο μισό του ταχέκ που χτυπιέται με το αριστερό χέρι είναι ασθενέστερο, ενώ αυτό που ακολουθεί και χτυπιέται ταυτόχρονα και με τα δύο χέρια είναι ισχυρότερο.

Εδώ θα συμπληρώσουμε, ότι σύμφωνα με την παρακαταλογή των ρυθμών στα σύγχρονα τουρκικά θεωρητικά, το ταχέκ, ως τμήμα ενός ρυθμικού κύκλου, προηγείται πάντα ενός τελευταίου τμήματος, τρόπον τινά συμπληρώματος, το οποίο ολοκληρώνει συνήθως τους μεγάλους ρυθμικούς κύκλους. Το ταχέκ μοιράζει τις συλλαβές του σε δύο ισόχρονα μέρη. Το συμπλήρωμα που ακολουθεί είναι ισόχρονο με το ταχέκ και αποτελείται από 4 ισόχρονους μεταξύ των κτύπους: τε κε τε κε. Κατ' αυτόν τον τρόπο το ταχέκ έχει προειδοποιητικό χαρακτήρα, ότι ο ρυθμικός κύκλος κοντεύει να ολοκληρωθεί, και ουσιαστικά, το συμπλήρωμα που ακολουθεί και τον ολοκληρώνει, λειτουργεί και ως ανάκρουση της απαρχής του κύκλου. Παραθέτουμε σχετικό παράδειγμα από το Θεωρητικό της Τουρκικής Μουσικής του Ismail Hakki Özkan (1984)¹.



ΟΥΣΟΥΛ ΜΟΥΧΑΜΜΕΣ απόσπασμα από το Θεωρητικό του Ι.Η. Özkan , σελίδα 670.

Το σχήμα ταχέκ – τεκέ-τεκέ είναι αντίστοιχο με αυτό που μας παραδίδει ο Χρυσάνθος, απλώς αντί ταχέκ το γράφει ως τεέκ, ενώ ο Κηλτζανίδης, όπως είδαμε μεταχειρίζεται το τεχέκ:

1 — 22

Το σχήμα αυτό θα το συναντήσουμε σε αρκετά παραδείγματα από τα ελληνικά θεωρητικά συγγράμματα, όπως αυτό του Χρυσάνθου για το διπλό Δουγέκ πιο κάτω.

¹ ÖZKAN ISMAIL HAKKI , *Türk Musikisi Nazariyatı Ve Usulleri & Kudüm Velveleleri*, εκδ. Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1984.

14.1.5. Η ρυθμική αγωγή: Η ρυθμική αγωγή αυτών των ρυθμικών σχημάτων ή κύκλων δεν είναι παραδεδομένη επιστημονικά από κανέναν εκ των παλαιών ελλήνων συγγραφέων. Ο Rauf Yekta παρουσιάζοντας τα ουσούλια στην “ENCYCLOPÉDIE” δίνει για κάθε ουσούλι ένα τουλάχιστον παράδειγμα, στο οποίο και παραθέτει μετρονομική ένδειξη.

Αυτές τις μετρονομικές ενδείξεις θα τις παραθέτουμε. Ωστόσο, θα πρέπει να πούμε ότι δεν είναι λίγες οι φορές που οι θεωρητικοί για να καταδείξουν αργή ρυθμική αγωγή, εκτός του να την επισημάνουν, προτιμούν να χρησιμοποιούν διπλάσιες ρυθμικές αξίες, και το αντίστροφο. Οι σύγχρονοι Τούρκοι θεωρητικοί έχουν τρεις χονδρικές τρόπον τινά διαβαθμίσεις έμμεσης κατάδειξης της χρονικής αγωγής μέσω των ρυθμικών αξιών, εκ των οποίων, η πρώτη και συντομότερη μεταχειρίζεται ως βασική μονάδα το όγδοο, η δεύτερη και πιο αργή το τέταρτο, και η τρίτη, η βραδύτερη όλων, το μισό. Τις περισσότερες φορές παρουσιάζουν ένα ουσούλι και με τις τρεις αυτές διαβαθμίσεις.

Πριν προχωρήσουμε παραθέτουμε ένα συνοπτικό πίνακα με τα ονόματα κάθε ουσούλ όπως απαντώνται σε κάθε συγγραφέα. Θα εξετάσουμε τα ουσούλια αυτά σύμφωνα με τον α/α του Πίνακα 63.

Πίνακας 63

| α/α | Κύριλλος | Στέφανος | Χρυσάνθος | Κηλτζανίδης |
|-----|----------------|---------------|------------|-------------|
| 1 | Ντουγέκ | Δουγέκ | Δουγέκ | Διουγέκ |
| 2 | | | Σοφιάν | Σοφιάν |
| 3 | | | Σεμάι | Σεμάι |
| 4 | Δεβρί Ρεβάν | Δεβρί Ρεβάν | | |
| 5 | Φαχτέ | Φαφτί | | |
| 6 | Νημ Δέβρι | Νημ Δέβρι | Νημ Δεβίρ | Νημ Δέβρι |
| 7 | Τζεμπέρ | Τζεμπέρ | Τζεμπέρ | Τζεμπέρ |
| 8 | Μπερεφσάν | Μπερευσάν | Περευσάν | Περεβσάν |
| 9 | Νημ Σακήλ | Νημσακήλ | Νίμσακιλ | Νημ Σακίλ |
| 10 | Ρεμέλ | Ρεμέλ | Ρεμέλ | Ρεμέλ |
| 11 | Ντεβρεκιμπήρ | Δέβρι Κιμπίρ | Δεβρικεπίρ | Δεβρί Κεπίρ |
| 12 | Σακίλ | Σακήλ | Σακίλ | Σακίλ |
| 13 | Χαφίφ | Χαφίφ | Χαφίφ | Χαφίφ |
| 14 | Μουχαμμές | Μουχαμές | Μουχαμμέζ | Μουχαμέζ |
| 15 | Εφέρ | Εφέρ | | |
| 16 | Εφσάτ | Εφσάτ | | |
| 17 | Ντουρκιζάλ | Δουρκιζάλ | | |
| 18 | Εζέκ | Εζέκ | | |
| 19 | Ζαρπείν | Ζαρμπεϊν | | |
| 20 | Φρεγτζή | Φρεγκτζή | | |
| 21 | Ζεγκίρ | Ζεγκίρ | | |
| 22 | Τζεφτέ Ντουγέκ | Τζιφτέ Δουγέκ | | |
| 23 | Ζαρμπουφέντ | Ζαρμπουφέτ | | |

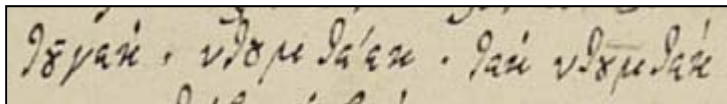
14.2. Συγκριτική εξέταση των ουσουλίων

Στην παρούσα ενότητα θα εξετάσουμε τα ουσούλια, καθένα χωριστά κατά συγγραφέα. Για την απόδοσή τους στην ευρωπαϊκή σημειογραφία ως «ελάχιστος χρόνος» θεωρείται το ♩ (τέταρτο).

Η απόδοση έχει γίνει σε μία γραμμή και νότες έχουν τοποθετηθεί ανισοϋψώς, για να αποδίδουν το *δουμ* ως χαμηλότερο ήχο του μπεντίο, το *τεκ* ως οξύτερο, ενώ το *κε* ως ακόμα πιο οξύ από το *τε[κ]*. Το *τεέκ* ή *τεχέκ* θα γράφεται στην 2^η γραμμή εκεί που γράφεται και το *τεκ*, και θα φέρει τονισμό στην β' συλλαβή του.

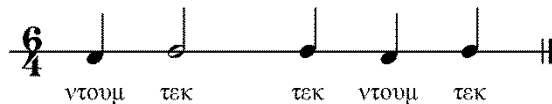
14.2.1 Δουγέκ, Διουγέκ

14.2.1.1.Κύριλλος

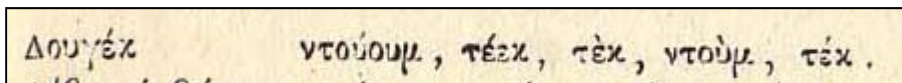


Ο Κύριλλος διαχωρίζει με άνω τελεία σε δύο υποενότητες το Δουγέκ:

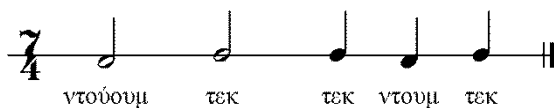
α) ντουμτέκ και β) τεκ ντουμτέκ. Απόδοση:



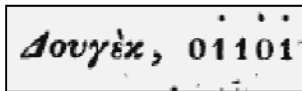
14.2.1.2. Στέφανος



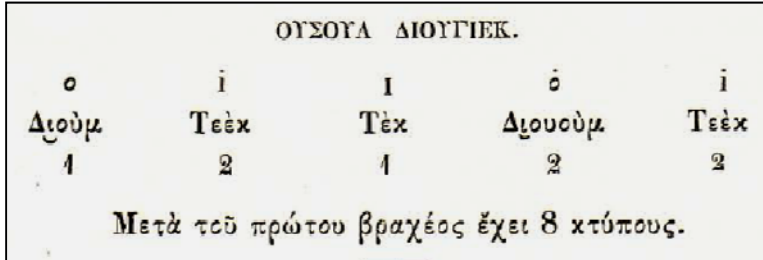
Ο Στέφανος διαχωρίζει όλα τα χτυπήματα με κόμμα. Απόδοση:



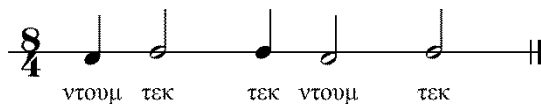
14.2.1.3. Χρύσανθος



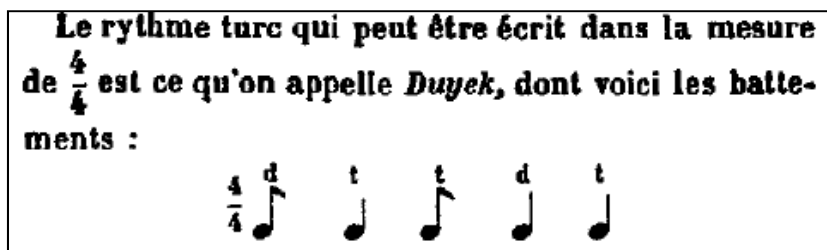
14.2.1.4. Κηλτζανίδης



Ο Χρύσανθος και ο Κηλτζανίδης συμφωνούν. Οι 8 κτύποι στους οποίους αναφέρεται ο Κηλτζανίδης αντιστοιχούν στους 8 ελάχιστους χρόνους που συνολικά διαρκεί ο ρυθμικός κύκλος. Η απόδοση είναι:



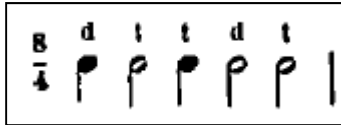
14.2.1.5. Η τουρκική παράδοση κατά τον Rauf Yekta συμφωνεί με τα όσα παραδίδουν ο Χρύσανθος και ο Κηλτζανίδης περί του Δουγέκ. Αυτά που παραδίδουν ο Κύριλλος και ο Στέφανος θα πρέπει να θεωρηθούν ως ατελείς περιγραφές, καθότι ως προς την ποσότητα των χτύπων συμπίπτουν με τον Χρύσανθο και τον Κηλτζανίδη, διαφέρουν όμως ως προς τις αξίες. Ο Κύριλλος αδυνατεί να καταδείξει την διπλή αξία που έχει καθένας από τους δύο τελευταίους χτύπους, ενώ ο Στέφανος, εκτός από την ατελή κατάδειξη της αξίας των δύο τελευταίων χτύπων, δίνει διπλάσια την αξία του αρχικού χτύπου. Ο Rauf Yekta παραδίδει το Δουγέκ σε δύο μορφές, τηρώντας τις ίδιες αναλογίες με αυτές του Χρυσάνθου και του Κηλτζανίδη, χρησιμοποιώντας για την πρώτη μορφή ως «ελάχιστο χρόνο» το



απόσπασμα από την "ENCYCLOPÉDIE", σελίδα 3029

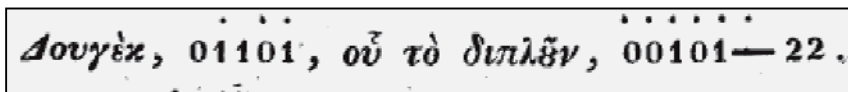
Στα δύο παραδείγματα τραγουδιών πάνω σε ρυθμό Δουγέκ της πρώτης μορφής που παραθέτει ο Rauf Yekta, η μετρονομική ένδειξη για το πρώτο είναι $\bullet = 132$ και για το άλλο $\bullet = 66$.

Ως δεύτερη μορφή, με «ελάχιστο χρόνο» το \bullet , παραθέτει την εξής:

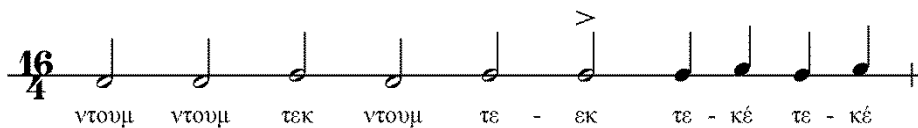


και το σχετικό παράδειγμά του ("ENCYCLOPÉDIE" σελ. 3036) έχει την μετρονομική ένδειξη $\bullet = 76$.

14.2.1.6. Το «διπλούν Δουγέκ».



Ο Χρυσάνθος εκτός από το βασικό Δουγέκ παραδίδει και ένα «διπλούν» Δουγέκ, το οποίο έχει συνολική αξία διπλάσια του βασικού (η στίξη πάνω από την παύλα πρέπει να αποδοθεί σε τυπογραφική παραδρομή). Η απόδοσή του είναι:

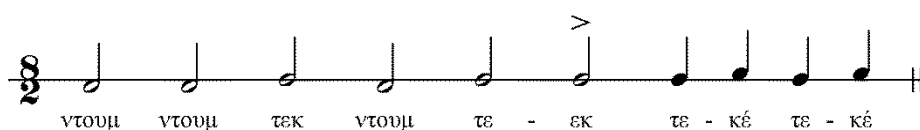


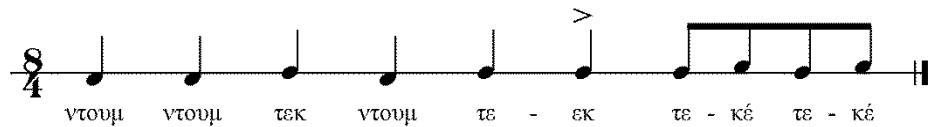
Ο Rauf Yekta με την ονομασία Τσιφτέ (=διπλό) Δουγέκ μας παραδίδει το εξής σχήμα ("ENCYCLOPÉDIE" σελ. 3037):

$\bullet = 76$



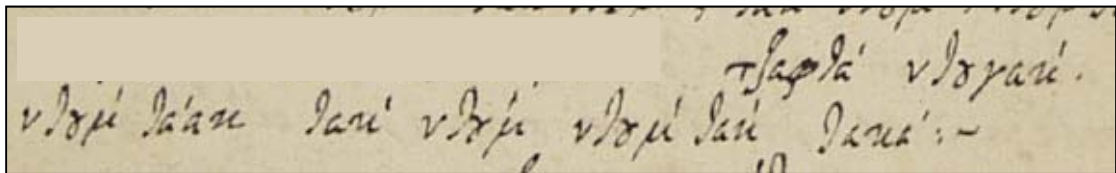
Το σχήμα αυτό είναι ρυθμικώς ανάλογο με του Χρυσάνθου, διαφοροποιούμενο ως προς τους κτύπους. Το σχήμα του Χρυσάνθου μπορεί να αποδοθεί και ως δσημος, με αυτές τις μορφές:



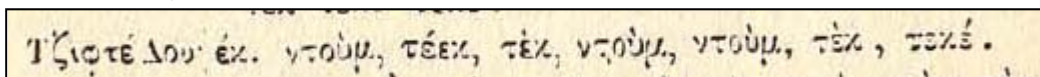


Το *Τσιφτέ Δουγέκ*, ο Rauf Yekta μας πληροφορεί ότι ως σχήμα ήταν διαδεδομένο στις παλαιές συνθέσεις της Τουρκικής μουσικής, και οι συνθέτες το προτιμούσαν περισσότερο από το *Σαδέ* (=απλό) *Δουγιέκ* το οποίο εξετάσαμε ως *Δουγέκ* πιο πριν. Το ουσούλ αυτό μας το παραδίδουν και ο Κύριλλος και ο Στέφανος ως *Τσεφτέ Νουγέκ* και *Τσιφτέ Δουγέκ* αντίστοιχα.

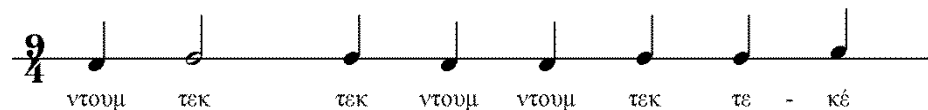
14.2.1.7. Κύριλλος



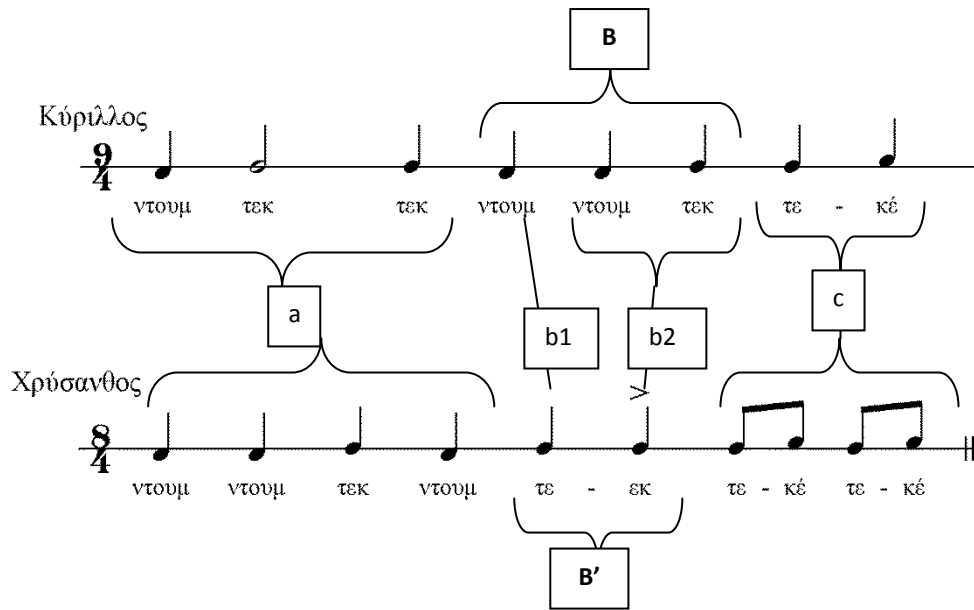
14.2.1.8. Στέφανος



Κύριλλος και Στέφανος συμφωνούν στην μορφή του *Τσιφτέ Δουγέκ* και το παραδίδουν ως 9σημο με 8 κτύπους.



Έχουμε ήδη αντιμετωπίσει την ρυθμική ανακρίβεια των Κυρίλλου και Στεφάνου. Η πληροφορία του Rauf Yekta περί του ότι το *Τσιφτέ Δουγέκ* ήταν ένας ιδιαίτερα αγαπητός και διαδεδομένος ρυθμός σε πολλούς συνθέτες, συγκλίνει μάλλον προς το ότι αρχαιόθεν η μορφή του παραμένει σταθερή. Οπότε με δεδομένη την σύγκλιση Χρυσάνθου και Rauf Yekta θεωρούμε ότι η εκδοχή των Κυρίλλου και Στεφάνου είναι ατελής. Θα επιχειρήσω μία αποκατάστασή της μέσα από την σύγκριση με αυτήν του Χρυσάνθου:

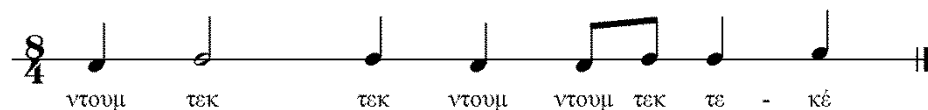


α) Το τμήμα a τόσο στον Κύριλλο όσο και στον Χρυσάνθο απαρτίζεται από 4 χρόνους. Η διαφορά των κτύπων δεν είναι τόσο ζωτικής σημασίας, διότι εδώ αυτό που έχει το προβάδισμα είναι ο χαρακτηριστικός αντιχρονισμός, ο οποίος ενυπάρχει και στην εκδοχή του Κυρίλλου και του Χρυσάνθου παρά την διαφορά κτύπων.

β) Το B του Κυρίλλου και το B' του Χρυσάνθου μπορούν να γίνουν ισόχρονα, εφόσον θεωρήσουμε ότι το ντουμ στο b1 του Κυρίλλου αντιστοιχεί στο «τε-» του Χρυσάνθου, και το b2 (ντουμ τεκ) του Κυρίλλου μοιράζεται σε έναν χρόνο αντίστοιχο με το «-έκ» του Χρυσάνθου. Κατ' αυτόν τον τρόπο το B του Κυρίλλου καθίσταται μια παραλλαγή του τεέκ (B' Χρυσάνθου).

γ) Το c τμήμα του Κυρίλλου είναι μία αφαιρετική μορφή τού c στον Χρυσάνθο.

Κατ' αυτόν τον τρόπο το σχήμα των Κυρίλλου και Στεφάνου δύναται να αποκατασταθεί ως εξής:



14.2.2 Σοφιάν

14.2.2.1. Χρύσανθος

Σοφιάν, 001, ἡ 02

Οι δύο αυτές εκδοχές για το Σοφιάν είναι ισοδύναμες χρονικά, ωστόσο διαφέρουν κατά το είδος των κτύπων. Η πρώτη έχει το σχήμα Δούουμ Δουμ Τεκ, ενώ η δεύτερη το σχήμα Δούουμ Τεκέ. Απόδοση:



Μπορούν να θεωρηθούν και ως συνεπτυγμένες με την μορφή δισημού:



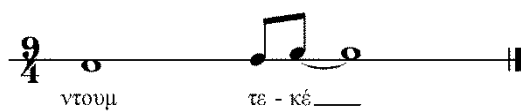
14.2.2.2. Κηλτζανίδης

ΟΥΣΟΥΛ ΣΟΦΙΑΝ.

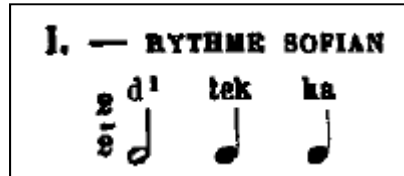
| | | | |
|---------|--------|------|-------|
| ὀ | ι | Ι | ϊ |
| Διου ου | ου οὐμ | Τεκέ | ε ε ε |
| 4 | | 5 | |

Μετά τοῦ πρώτου βραχέος ἔχει 9 κτύπους.

Ο Κηλτζανίδης διαφοροποιείται από τον Χρύσανθο ως προς την συνολική διάρκεια του Σοφιάν, παρουσιάζοντάς το να διαρκεί 9 κτύπους = χρόνους. Επίσης, κατά την απόδοση του τεκέ, δίνει ένα χρόνο για το τεκέ και παρατείνει το ε του κε με 4 ακόμα χρόνους. Κατά γράμμα η απόδοση είναι:



14.2.2.3 Η τουρκική παράδοση κατά τον Rauf Yekta έχει δύο μορφές *Σοφιάν*. Η πρώτη συμφωνεί με το δεύτερο σχήμα του Χρυσάνθου. Ο Rauf Yekta το παρουσιάζει ως μέτρο 2/2 τηρώντας τις ίδιες αναλογίες με αυτές του Χρυσάνθου, (*“ENCYCLOPÉDIE”* σελ. 3028):



Η μετρονομική ένδειξη του παραδείγματος που παραθέτει ο Rauf Yekta είναι $\text{♩} = 60$.

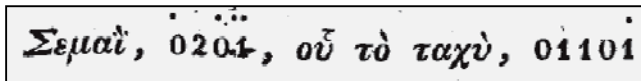
Η δεύτερη μορφή του *Σοφιάν* είναι ένας εννεάσημος, σε μέτρο 9/8, (*“ENCYCLOPÉDIE”* σελ. 3037) και το παράδειγμά του έχει την μετρονομική ένδειξη $\text{♩} = 200$:



Η μορφή αυτή είναι ανάλογη με του Κηλτζανίδη. Το πρώτο ντουμ έχει ποσότητα 4 χρόνων, όπως και στον Κηλτζανίδη, ενώ το υπόλοιπο συμφωνεί ως προς την ποσότητα με τον Κηλτζανίδη, διαφέροντας μόνον ως προς τους κτύπους.

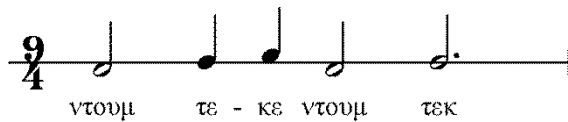
14.2.3. Σεμάι

14.2.3.1 Χρυσάνθος

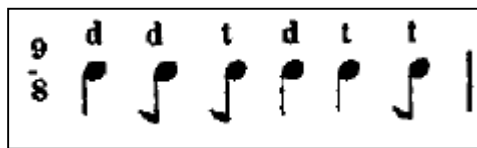


Ο Χρυσάνθος μας παραδίδει δύο μορφές του ουσούλ Σεμάι. Είναι γνωστό ότι στην τουρκική παράδοση υπάρχουν κατά βάση δύο ειδών σεμάι. Το λεγόμενο *Ακσάκ Σεμάι* και το *Γιουρούκ Σεμάι*. Το *Ακσάκ Σεμάι* είναι ρυθμός 10σημος μοιρασμένος σε 3-2-2-3, ενώ το *Γιουρούκ Σεμάι* 6σημος μοιρασμένος σε 3-3.

Το πρώτο σχήμα του Χρυσάνθου κατά γράμμα αποδίδεται:

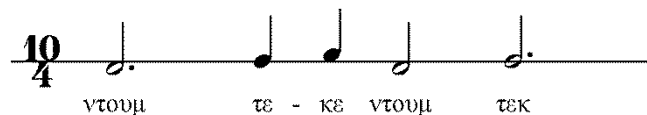
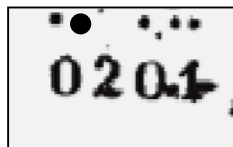


και συμφωνεί ποσοτικά και κατά το μοίρασμα (2-2-2-3) αλλά και έχει αρκετή ομοιότητα ως προς τους κτύπους με έναν ρυθμό που ο Rauf Yekta μας τον παραδίδει ως Ακσάκ, και ο οποίος είναι εννεάσημος κατά το εξής σχήμα ("ENCYCLOPÉDIE" σελ. 3038) και το παράδειγμά του φέρει την μετρονομική ένδειξη ♩ = 116 :

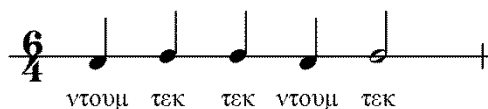


Το σχήμα αυτό έχει και μια βραδύτερη εκδοχή το Αγίρ Ακσάκ, 9/4, με τα ίδια ακριβώς κτυπήματα, απλώς διπλάσιες αξίες, και με μετρονομική ένδειξη ♩ = 72 ("ENCYCLOPÉDIE" σελ. 3040).

Αν πάλι θεωρήσουμε ότι στο σχήμα του Χρυσάνθου από τυπογραφική παραδρομή έχει παραληφθεί μία ακόμα στίξη πάνω από το 0 που συμβολίζει το πρώτο ντουμ, τότε το σχήμα γίνεται 10σημος, συμφωνώντας με τον Rauf Yekta περί Ακσάκ Σεμαί, και αποδίδεται ως εξής:



Το ταχύ σεμαί του Χρυσάνθου αποδίδεται ως εξής:



14.2.3.2 Κηλτζανίδης

| ΟΥΣΟΥΑ ΣΕΜΑΪ. | | | | |
|---------------|-----|-----|-------|-------|
| ο | ι | Ι | ο | ι |
| Διούμ | Τέκ | Τέκ | Διούμ | Τε έκ |
| 1 | 4 | 4 | 4 | 2 |

Μετά του πρώτου βραχέος έχει 6 κτύπους.

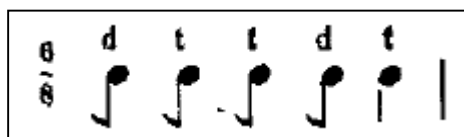
Ο Κηλτζανίδης μας παραδίδει ως Σεμάι έναν 6σημο που έχει ακριβώς τα ίδια κτυπήματα με το ταχύ Σεμάι του Χρυσάνθου.

14.2.3.3. Η τουρκική παράδοση κατά τον Rauf Yekta έχει τις εξής δύο μορφές Σεμάι, εκ των οποίων η πρώτη, είναι 6σημος (3-3) και έχει δύο κλάδους, το Γιουρούκ Σεμάι και το Αγίρ Σεμάι, ενώ η δεύτερη 10σημος (3-2-2-3), επίσης με δύο κλάδους, το Ακσάκ Σεμάι και το Αγίρ Ακσάκ Σεμάι:

α1) Γιουρούκ Σεμάι, ("ENCYCLOPÉDIE" σελ. 3031), 6σημος, ακριβώς όπως το ταχύ Σεμάι του Χρυσάνθου και κατά τα κτυπήματα. Η μετρονομική ένδειξη του παραδείγματός του είναι ♩ = 88 .



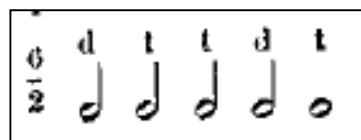
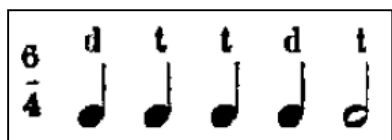
Αυτό το Σεμάι έχει και ένα ταχύτερο ("ENCYCLOPÉDIE" σελ. 3033), που η μετρονομική ένδειξη του παραδείγματός του είναι: ♩ = 132



α2) Αγίρ (=βραδύ) Σεμάι, ανάλογο του Γιουρούκ, αλλά κατά πολύ βραδύτερο,

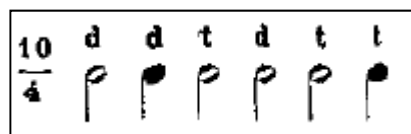
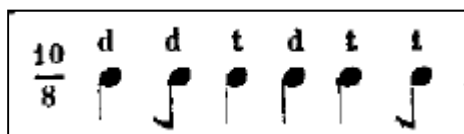
είτε σε μέτρο 6/4 με μετρονομική ένδειξη ♩ = 66 :

είτε και σε 6/2 με μετρονομική ένδειξη ♩ = 40:



β1) Ακσάκ Σεμάι, σχετικά ταχύ, 10/8, με μετρονομική ένδειξη ♩ = 126

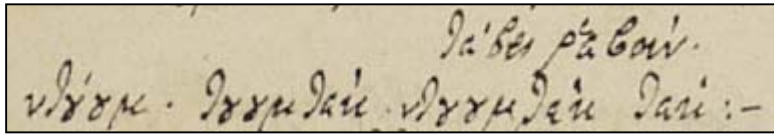
β2) Αγίρ Ακσάκ Σεμάι, 10/4, με μετρονομική ένδειξη ♩ = 80



("ENCYCLOPÉDIE" σελ. 3042).

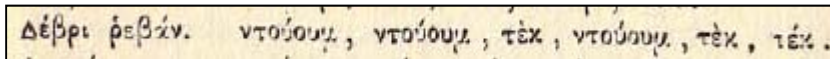
14.2.4. Δεβρί Ρεβάν

14.2.4.1. Κύριλλος

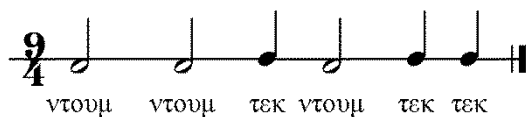


Ο Κύριλλος ενώνει σε μία λέξη το ντουουμ και το τεκ.

14.2.4.2. Στέφανος

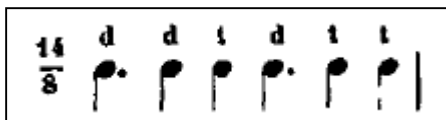


Ο Στέφανος διαφοροποιείται από τον Κύριλλο διαχωρίζοντας τις συλλαβές των κτύπων. Οι μεταξύ τους διαφορές, δεν έχουν κάποια ιδιαίτερη σημασία. Και από τους δύο το Δεβρί Ρεβάν παραδίδεται με 6 χτυπήματα και ως 9σημος. Η απόδοση είναι:

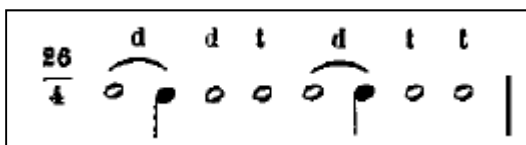


14.2.4.3. Η τουρκική παράδοση κατά τον Rauf Yekta έχει δύο μορφές Δεβρί Ρεβάν. Είναι ενδιαφέρον ότι και οι δύο αυτές μορφές έχουν 6 χτύπους, ακριβώς με τα χτυπήματα-συλλαβές που παραδίδουν τόσο ο Κύριλλος όσο και ο Στέφανος. Ωστόσο, ως μέτρα είναι 14/8 και 26/4 αντιστοίχως.

Δεβρί Ρεβάν (α) μορφή ♩ = 132 ("ENCYCLOPÉDIE" σελ. 3047 και 3048)



Δεβρί Ρεβάν (β) μορφή ♩ = 104 ("ENCYCLOPÉDIE" σελ. 3054)



Θεωρώ βέβαιο ότι ο τρόπος γραφής του Κυρίλλου είναι μία προσπάθεια απόδοσης κάποιου από τα παραπάνω σχήματα, ή και των δύο, εφόσον ίσως στην εποχή εκείνη η ρυθμική συγγένειά τους τα έκανε να θεωρούνται ως πανομοιότυπα.

Επανεξετάζοντας το Φαχτέ ή Φαφτί των Κυρίλλου και Στεφάνου σε σύγκριση με του Rauf Yekta βλέπουμε τις εξής αντιστοιχίες:

Κυρίλλος
Στέφανος

12/4

ντουμ ντουμ τεκ ντουμ τεκ τε - κέ τε - κέ

a b c d e

Rauf Yekta

10/4

d d d t t t d t d t t t

α) Τα δύο αρχικά δίχρονα ντούουμ των Κυρίλλου-Στεφάνου μπορούν να αντιστοιχηθούν χρονικά με τα a και b του Rauf Yekta.

β) Το σχήμα c στους Κύριλλο-Στέφανο είναι αντίστοιχο σε κτύπους με αυτό του Rauf Yekta.

γ) Το τεκ στο d ακολουθούμενο από το e με δύο τε-κέ (τα οποία στην γραφή του Rauf Yekta γράφονται d-t-t-t αλλά αποτελούν σχήμα ισοδύναμο με το τεκέ τεκέ) σχετίζονται με το σχήμα που παραδίδει και ο Χρυσανθος ως τεέέεκ τεκέ τεκέ 1— 22 (βλ. ΔΔ 14.1.4., σελ. 476). Οι Κύριλλος και Στέφανος αποδίδουν αυτό το σχήμα ανακριβώς χρονικά λόγω της αδυναμίας του συστήματος καταγραφής τους.

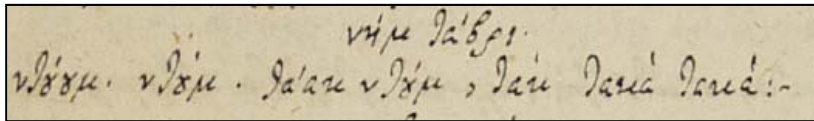
Συνεπώς το σχήμα των Κυρίλλου και Στεφάνου μπορεί να αποκατασταθεί στην παρακάτω μορφή η οποία δεν αφίσταται ρυθμικά αυτής που παραδίδει ο Rauf Yekta.

10/4

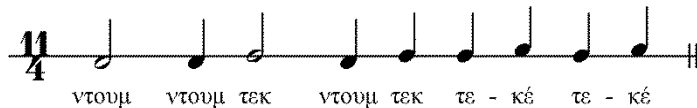
ντουμ ντουμ τεκ ντουμ τε - χέκ τε - κέ τε - κέ

14.2.6. Νημ Δέβρι, Νιμ Δέβρι, Νιμ Δεβίρ

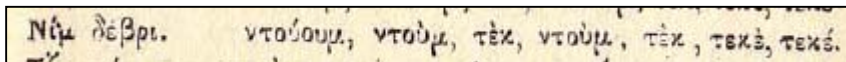
14.2.6.1 Κύριλλος Νημ Δέβρι



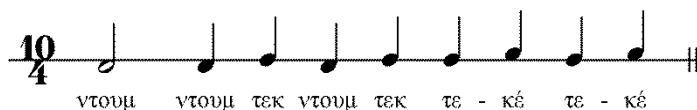
Ο Κύριλλος παραδίδει το Νημ Δέβρι ως 11σημο με συνολικά 9 κτύπους.



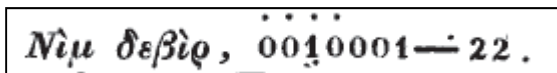
14.2.6.2. Στέφανος Νιμ Δέβρι



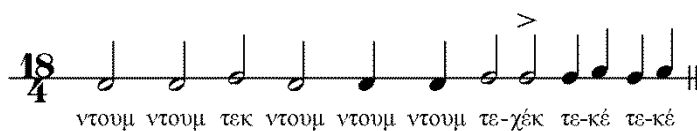
Του Στεφάνου το σχήμα διατηρεί τους 9 κτύπους του Κυρίλλου, υπολείπεται όμως κατά έναν χρόνο, ο οποίος έχει αφαιρεθεί με την γραφή του τέεκ ως τεκ.



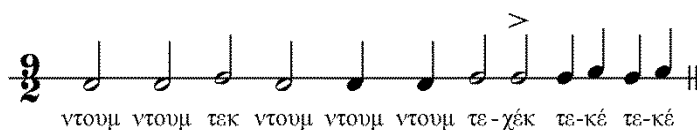
14.2.6.3. Χρύσανθος Νιμ Δεβίρ



Ο Χρύσανθος έχει αναγραμματίσει το όνομα του ουσουλίου. Η απόδοση είναι:



Σε συνεπτυγμένη μορφή ο ρυθμός αυτός γίνεται 9/2:



14.2.6.4. Κηλτζανίδης Νιμ Δέβρι

| ΟΥΣΟΥΑ ΝΙΜ ΔΕΒΡΙ. | | | | | |
|-------------------|------------|-------|-------|-----|------|
| ὀ | ὀ | ι | ο | Ι | ὀ |
| Διου οὐμ | Διου οὐμ | Τε ἐχ | Διουμ | Τἐχ | Τεχέ |
| 2 | 2 | 2 | 1 | 1 | 1 |
| ο | — | | Ι | Ι | |
| Διουμ | Τε ε ε χέχ | Τεχχέ | Τεχχέ | | |
| 1 | 4 | 2 | 2 | | |

Μετά τοῦ δευτέρου βραχέως ἔχει 18 κτύπους.

Ο Κηλτζανίδης διαφοροποιείται, όχι επί της ουσίας, από τον Χρυσάνθο, αλλάζοντας τον τύπο του 5^{ου} και του 6^{ου} κτύπου, από ντουμ ντουμ σε τεκ τεκέ. Οι χρόνοι συνολικά διατηρούνται 18. Η χρήση του 0 με στίξη πάνω από το Τεκέ είναι πιθανότατα τυπογραφική παραδρομή - ακριβώς από κάτω, με τον αριθμό 1 μας πληροφορεί ότι το τεκέ διεξάγεται σε μία χρονική μονάδα. Η γραφή Τε ε ε χέχ μετρά μεν 4 χρόνους ωστόσο δεν τηρεί το ισομοίρασμα σε δύο δίχρονα του τεχέκ όπως υπαγορεύει η εξήγηση περί τεχέκ του Χρυσάνθου - κανονικά θα έπρεπε να είχε γραφτεί τε ε χε εκ. Θα αποδώσω το σχήμα πρώτα όπως ακριβώς φαίνεται να το υπονοεί η γραφή του Κηλτζανίδη, και μετά όπως επιτάσσει ο Χρυσάνθος:



Το σχήμα σε συνεπτυγμένη μορφή θα είναι 9/2



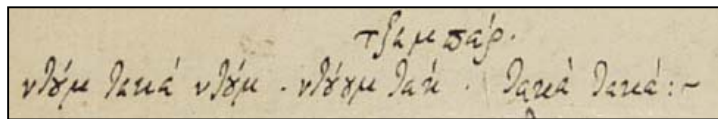
14.2.6.5. Η τουρκική παράδοση κατά τον Rauf Yekta. Ο Rauf Yekta δίνει την πληροφορία ότι Νιμ Δεβρ σημαίνει «μισός κύκλος». Το σχήμα του Rauf Yekta συγκλίνει κατά πολύ μεγάλο βαθμό προς το σχήμα του Κηλτζανίδη σε συνεπτυγμένη μορφή, διαφέροντας μερικώς κατά το είδος κάποιων κτυπημάτων.

$\text{♩} = 40$

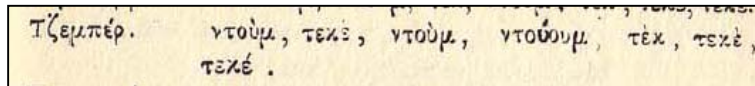


14.2.7. Τζεμπέρ

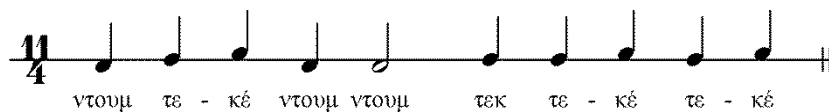
14.2.7.1. Κύριλλος



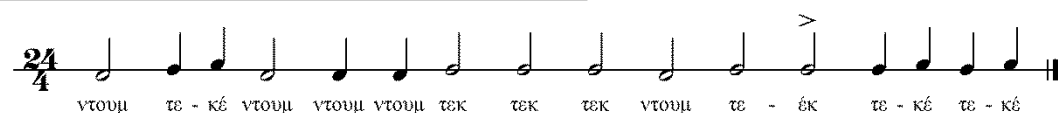
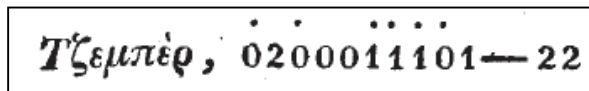
14.2.7.2. Στέφανος



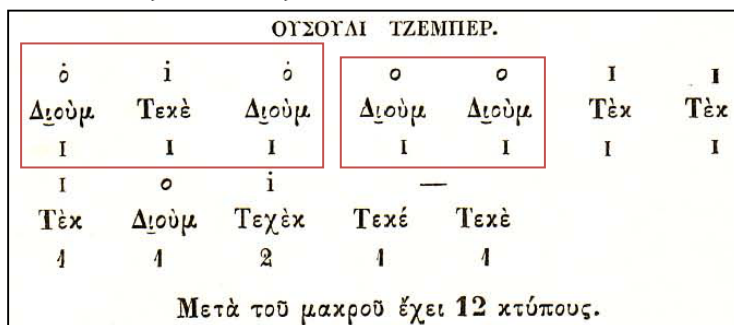
Ο Κύριλλος και ο Στέφανος συμπίπτουν. Η απόδοση είναι:



14.2.7.3. Χρυσανθος



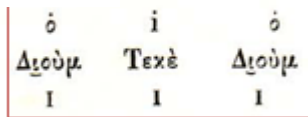
14.2.7.4. Κηλτζανίδης



Ο Κηλτζανίδης θεωρεί το Τζεμπέρ 12σημο. Παρατηρώντας την ταύτισή του με τον Χρυσανθο ως προς το πλήθος αλλά και το είδος των

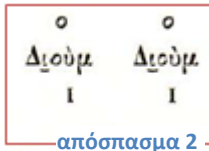
κτυπημάτων, θεωρώ ότι προσπαθεί να αποδώσει με συνεπτυγμένη μορφή το Τζεμπέρ του Χρυσάνθου. Στην 3^η γραμμή, αυτήν της κατάδειξης των μονάδων του χρόνου, με μία πρώτη ματιά βλέπουμε ότι σημειώνει συνολικά 13 χρόνους. Όμως αν εξετάσουμε το παράδειγμά του συνολικά διαπιστώνουμε ότι πρόκειται για 12σημο.

απόσπασμα 1



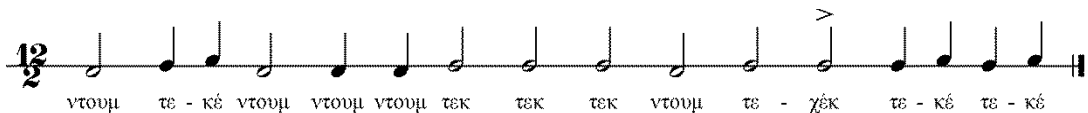
Για τους τρεις πρώτους χρόνους έχει χρησιμοποιήσει στίξη πάνω από τα 0 1 0 (απόσπασμα 1). Με αυτόν τον τρόπο προσπαθεί να καταδείξει ότι αυτοί οι χρόνοι έχουν διπλάσια αξία από κάθε ένα εκ των δυο επερχομένων Διουμ.

Το απόσπασμα 2 λοιπόν, αντιστοιχώντας σε 1 χρονική μονάδα, περιορίζει το σύνολο των χρονικών μονάδων σε 12.

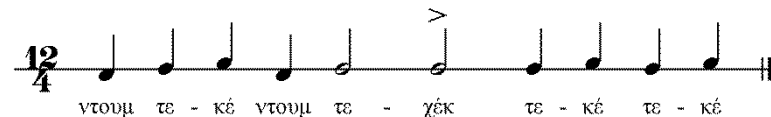


Για αυτήν την ειδική σημειογραφική σημασία της συγκεκριμένης χρήσης των συμβολισμών δεν έχει κάνει προηγουμένως καμία αναφορά, θεωρώντας ίσως ότι το σχεδιάγραμμά του είναι επαρκές και αυτονόητο.

Οπότε το υπόδειγμά του για το Τζεμπέρ είναι αντίστοιχο με αυτό του Χρυσάνθου, αποδομένο σε συνεπτυγμένο ρυθμό:

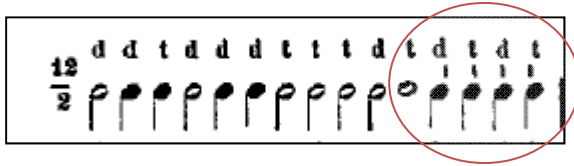


Εδώ μπορούμε να επανέλθουμε στο σχήμα του Κυρίλλου και του Στεφάνου και να πούμε ότι με μία μικρή διορθωτική επέμβαση μπορεί να γίνει 12σημος και να τηρεί αφαιρετικά το πνεύμα ενός δις συνεπτυγμένου Τζεμπέρ:



14.2.7.5. Η τουρκική παράδοση κατά τον Rauf Yekta. Ο Rauf Yekta ("ENCYCLOPÉDIE" σελ. 3045), σημειώνει για το Τζεμπέρ ότι είναι ρυθμός αρχαίος περσικής καταγωγής, τον οποίο υιοθέτησαν οι Τούρκοι (δεν μας διευκρινίζει πότε, όπως και σε ανάλογες περιπτώσεις που θα δούμε παρακάτω) και έχει καταλήξει με την εξής μορφή:

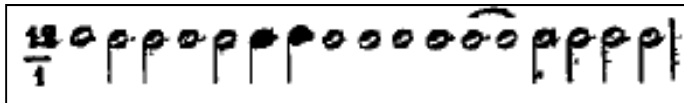
$\text{♩} = 72$



Η μορφή αυτή δεν διαφέρει από αυτήν του Χρυσάνθου, ωστόσο ως προς το 12σημό της ταυτίζεται τελειότερα με την συνεπτυγμένη του Κηλτζανίδη. Ο Rauf Yekta αποδίδει το *ταχέκ* με ένα ολόκληρο, ενώ οι 4 τελευταίοι χρόνοι που αντιστοιχούν σε *τεκέ – τεκέ* έχουν αποδοθεί με *d-t-d-t*, το ίδιο και ο 3^{ος} και 4^{ος} χρόνος στην αρχή, και εδώ πρέπει να θυμηθούμε τις φράσεις του: “*Le tekké, tekka, est un dume-tek successif et moins intense*” και “*Le tahek est essentiellement un tek*” (βλ. και ΔΔ 14.1.4. σελ 476).

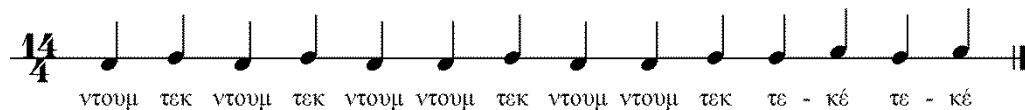
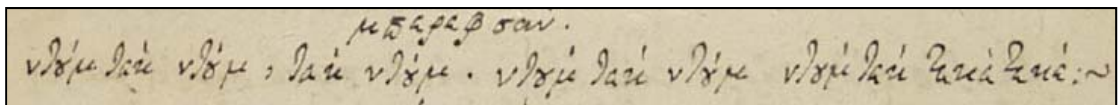
Επίσης, παραδίδει και μία μορφή που ονομάζεται *Αγήρ* (=βραδύ) *Τζεμπέρ*, (“ENCYCLOPÉDIE” σελ. 3046):

$\text{♩} = 40$

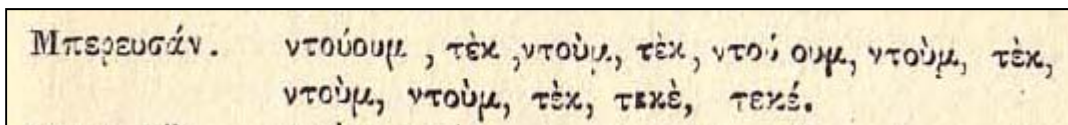


14.2.8. Μπερεφσάν, Μπερευσάν, Περευσάν, Περεβσάν

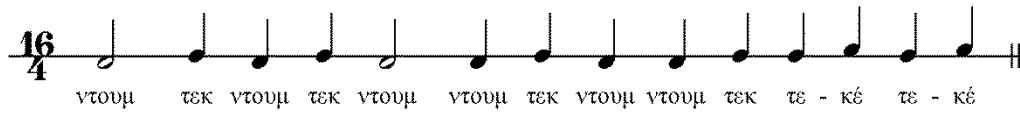
14.2.8.1. Κύριλλος Μπερεφσάν



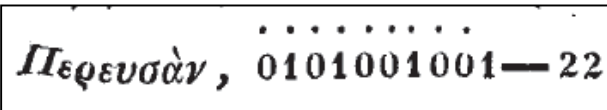
14.2.8.2. Στέφανος Μπερευσάν



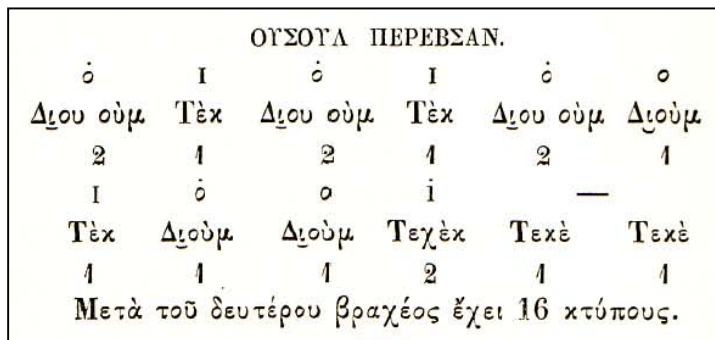
Το σχήμα που παραθέτει ο Στέφανος διαφέρει από του Κυρίλλου κατά το ότι το 1^ο και το 3^ο ντουμ τα έχει δίχρονα.



14.2.8.3. Χρυσάνθος Περευσάν



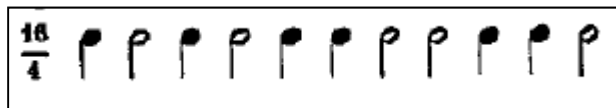
14.2.8.4. Κηλτζανίδης Περεβσάν



Παρατηρούμε ότι τα κτυπήματα στο σχήμα του Κυρίλλου, του Στεφάνου, του Χρυσάνθου και του Κηλτζανίδη είναι ισάριθμα. Επίσης παρατηρούμε ότι ο Κηλτζανίδης συμφωνεί με τον Στέφανο ως προς τον αριθμό των χρονικών μονάδων. Ο Χρυσάνθος διαφέρει από τον Κηλτζανίδη κατά το ότι το όλα του τα τεκ είναι δίχρονα, καθώς και το 3^ο του ντουμ, όπως επίσης το καταληκτικό σχήμα τεέκ τεκέ τεκέ είναι διπλάσιο από αυτό του Κηλτζανίδη.

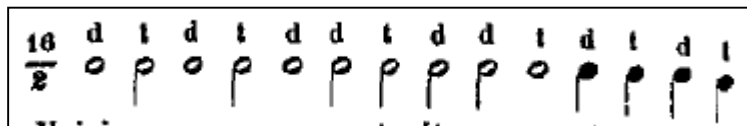
14.2.8.5. Η τουρκική παράδοση κατά τον Rauf Yekta. Ο Rauf Yekta μας παραδίδει ότι το Μπερεφσάν κατάγεται από τον περσικό ρυθμό Βερεσάν, τον οποίο παρέλαβαν μετονόμασαν και μεταποίησαν οι Τούρκοι μουσικοί, ("ENCYCLOPÉDIE" σελ. 3052):

περσικό Βερεσάν



τουρκικό Μπερεφσάν

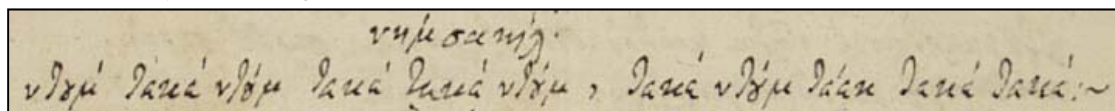
$\text{♩} = 40$



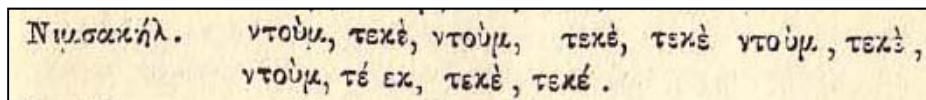
Το τουρκικό Μπερεφσάν είναι ανάλογο με αυτό του Κηλτζανίδη, απλώς με διπλάσιες αξίες έχει γραφτεί ως 16/2. Και κατά τον αριθμό των κτυπημάτων αλλά και κατά το είδος τους συμπίπτει με του Κηλτζανίδη – για το καταληκτικό σχήμα ισχύουν όσα ήδη είπαμε στο 14.2.7.5. (πρόκειται για το ίδιο καταληκτικό σχήμα που χρησιμοποιεί και ο Κηλτζανίδης, καταγεγραμμένο από τον Rauf Yekta με απλούστερη μορφή). Ως εκ τούτου κλίνω προς το να δεχτώ την μορφή που παραδίδει ο Κηλτζανίδης ως επικρατέστερη.

14.2.9. Νημ Σακήλ, Νιμσακήλ, Νίμσακιλ, Νιμ Σακίλ

14.2.9.1. Κύριλλος Νημ Σακήλ



14.2.9.2. Στέφανος Νιμσακήλ



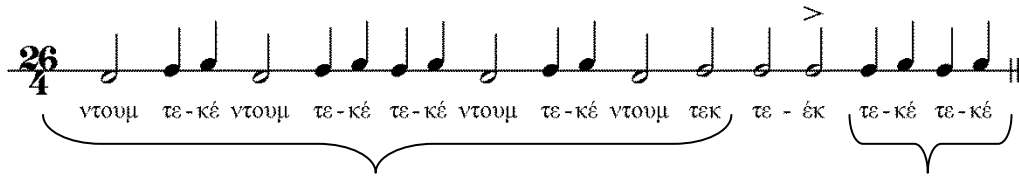
Ο Στέφανος συμφωνεί με τον Κύριλλο. Το σχήμα αποδίδεται ως:



Οι αγκύλες ομαδοποιούν κτύπους τους οποίους ως προς τον αριθμό και το είδος θα συναντήσουμε και στο σχήμα του Χρυσάνθου.

14.2.9.3. Χρύσανθος Νίμσακιλ

Νίμσακιλ, 0202202011—22



Ο αριθμός των χτυπημάτων στον Χρύσανθο, ασχέτως των ρυθμικών αξιών συμφωνούν με τον αριθμό χτυπημάτων του Κυρίλλου και Στεφάνου. Ο Χρύσανθος έχει παρεμβάλλει επιπλέον το τεέκ μεταξύ των τμημάτων που έχουν εντοπιστεί με αγκύλες.

Αξιοσημείωτη είναι η ακόλουθη παράγραφος του Χρυσάνθου που μας πληροφορεί ότι ο όρος «Νιμ» για τα ουσούλια σημαίνει «μέρος ενός όλου», δηλαδή κάθε ουσούλι που φέρει πριν το κυρίως όνομά του τον προσδιορισμό «Νιμ» είναι απόσπασμα («επιτομή») ενός πλήρους ουσούλ, που φέρει το ίδιο όνομα χωρίς τον προσδιορισμό Νιμ, πχ Νιμ Σακίλ = απόσπασμα του Σακίλ. Επίσης, προσθέτει, ότι κάποια άλλα ουσούλια, συντίθενται από μικρότερα, ή από ολόκληρα ουσούλια και τμήματα ουσουλιών.

§. 181. Νιμ Σακίλ ὠνομάσθη ἕνας θυθμὸς, ἐπει-
δὴ εἶναι μέρος τοῦ ὅλου θυθμοῦ Σακίλ. Οὕτω λέ-
γεται καὶ νιμ χαφίφ, καὶ νιμ δέβρι, δηλαδή ἡμισυ
χαφίφ, καὶ ἡμισυ δέβρι· τὰ ὁποῖα εἶναι μέρη τῶν
ὀλοκλήρων θυθμῶν Χαφίφ, καὶ Δέβρι. Ἄρα κατ'
αὐτοὺς ἡ ἐπιτομή μεγάλου θυθμοῦ συνιστᾷ θυθμὸν
μικρότερον. Συντιθέασι δὲ καὶ τινες θυθμοὺς ἑ μόν-
ον ἐξ ὀλοκλήρου καὶ ἡμίσεως, ἀλλὰ καὶ ἐκ δύο ὀ-
λοκλήρων, καὶ ἐκ τριῶν, καὶ ἐκ τεσσάρων καὶ ἐκ πέντε.

απόσπασμα από το Μ.Θ. του Χρυσάνθου, σελ. 80

Τα ίδια με τον Χρύσανθο παραδίδει και ο Rauf Yekta:

QUELQUES MOTS SUR LES RYTHMES DITS ZARBÉÏN

L'ingéniosité des compositeurs turcs, ne se con-
tentant pas des rythmes susmentionnés, les poussa
à essayer encore de réaliser des rythmes composés
en liant un rythme à un autre rythme. Dans ce cas,
l'ensemble de ces deux rythmes différents est consi-
déré comme un seul rythme, et prend le nom géné-
rique de Zarbéin, qui veut dire « deux cycles ».

απόσπασμα από την "ENCYCLOPÉDIE", σελίδα 3062

Σημειώνει μάλιστα ότι οι σύνθετοι αυτοί κύκλοι φέρουν γενικώς τον τίτλο «Ζαρμπεϊν».

14.2.9.4. Κηλτζανίδης Νιμ Σακίλ

| ΟΥΣΟΥΤΑ ΝΙΜ ΣΑΚΙΑ. | | | | | |
|--------------------|-------|----------|-------|-------|----------|
| ό | 2 | ό | 2 | 2 | |
| Διου ούμ | Τεκκέ | Διου ούμ | Τεκκέ | Τεκκέ | |
| 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | |
| ό | 2 | ο | 1 | 1 | ο |
| Διου ούμ | Τεκκέ | Διου ούμ | Τέκ | Τεκκέ | Διου ούμ |
| 2 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| 1 | | | | | |
| Τε ε ε χέκ | Τεκέ | Τεκέ | | | |
| 4 | 1 | 1 | | | |

Μετά τοῦ δευτέρου βραχέος ἔχει 24 κτύπους.

Σχήμα Χρυσάνθου

Ο Κηλτζανίδης σχεδόν εν τω συνόλω ακολουθεί τα ίδια κτυπήματα με τον Χρυσάνθο. Τα δια των αγκυλών εντοπισμένα τμήματα είναι αντιστοίχως απαράλλακτα. Το ενδιάμεσο των αγκυλών τμήμα, από πλευράς χρονικής αξίας είναι και στους δύο το ίδιο. Διαφέρουν ως προς το ότι ο Χρυσάνθος αφιερώνει διπλάσιους χρόνους για το τελικό σχήμα τεκέ τεκέ.

14.2.9.5. Η τουρκική παράδοση κατά τον Rauf Yekta. Ο Rauf Yekta παραδίδει το εξής σχήμα για το Νιμ Σακίλ, το οποίο γράφει στα γαλλικά ως “Thakil”, (“ENCYCLOPÉDIE” σελ. 3057, βλ. και παρακάτω ΔΔ 14.2.12. σελ. 507):

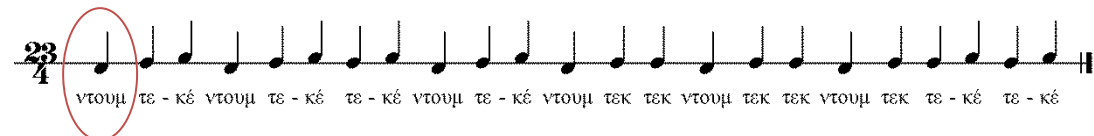
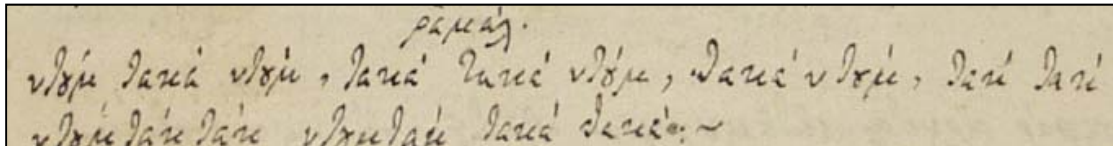
♩ = 92

Το σχήμα αυτό συμπίπτει ως προς τους χρόνους και τα κτυπήματα με το σχήμα του Κηλτζανίδη, διαφέροντας μόνον στον τρόπο καταγραφής

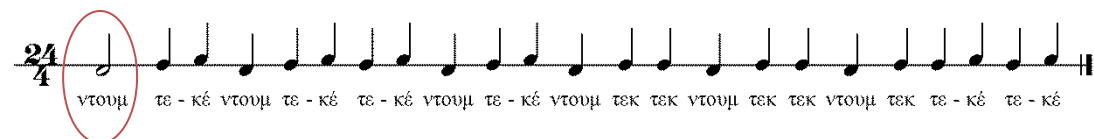
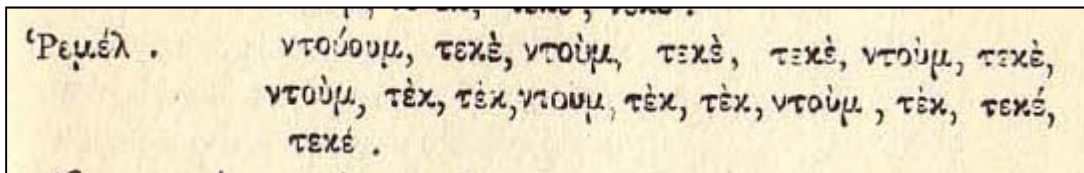
κάποιων κτυπημάτων, όπως έχω εξηγήσει ήδη. Παρατηρούμε λοιπόν, ότι ο Κύριλλος και ο Στέφανος, καθώς και ο Χρύσανθος, κατατείνουν προς το σχήμα του Κηλτζανίδη, το οποίο συμφωνεί με αυτό του Rauf Yekta.

14.2.10. Ρεμέλ

14.2.10.1. Κύριλλος

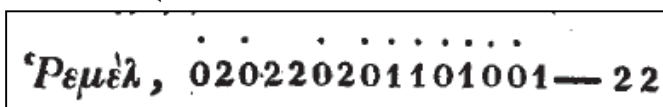


14.2.10.2. Στέφανος

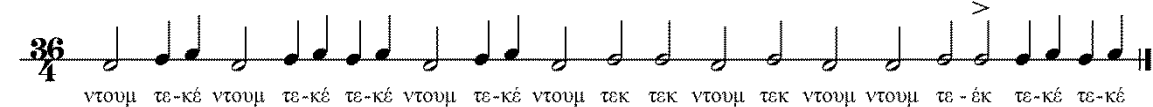


Ο Στέφανος διαφέρει από τον Κύριλλο κατά την αξία του 1^{ου} ντουμ την οποία εμφανίζει ως δίχρονη.

14.2.10.3. Χρύσανθος



Χρύσανθος



Στέφανος



Ο Χρύσανθος, (στα τμήματα που έχουν αντιστοιχηθεί με τις αγκύλες), ακολουθεί τους κτύπους του Στεφάνου, αλλά όχι πάντα με τις ίδιες αξίες.

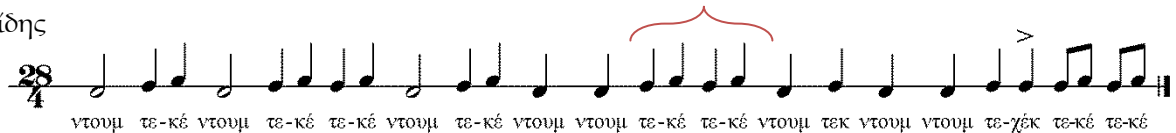
Τα ενδιαμέσα των αγκυλών κτυπήματα, είναι μεν ισάριθμα, αλλά όχι όλα του ίδιου είδους.

14.2.10.4. Κηλτζανίδης

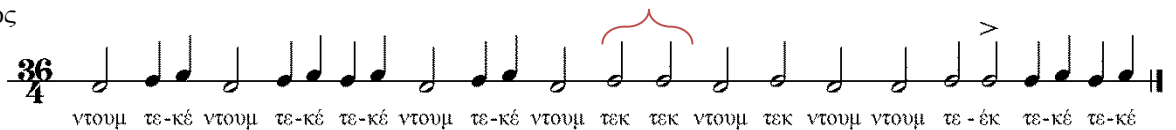
| ΟΥΣΟΥΛΑ ΡΕΜΕΛ. | | | | |
|----------------|-------|----------|-------|-------|
| ο | i | ο | 2 | 2 |
| Διου ούμ | Τεκκὲ | Διου ούμ | Τεκκὲ | Τεκκὲ |
| 2 | 2 | 2 | 2 | 2 |
| ο | 2 | ο | i | i |
| Διου ουμ | Τεκκὲ | Διούμ | Διούμ | Τεκκὲ |
| 2 | 2 | 4 | 1 | 2 |
| ο | i | ο | ο | 1 |
| Τεκκὲ | Διούμ | Τεκ | Διούμ | Διούμ |
| 2 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| 1 | — | | | |
| Τεχέκ | Τεκὲ | Τεκὲ | | |

Μετὰ τοῦ πρώτου βραχέος ἔχει 28 χτύπους.

Κηλτζανίδης



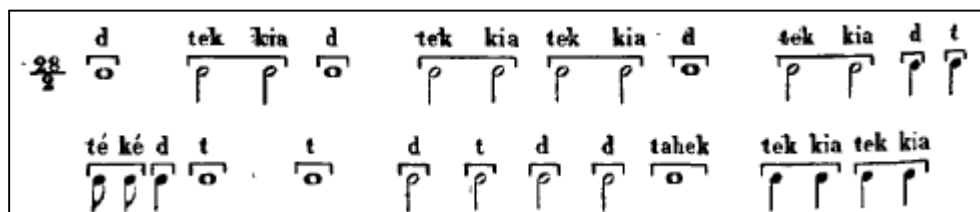
Χρυσάνθος



Ο Κηλτζανίδης ακολουθεί τα κτυπήματα του Χρυσάνθου, ορισμένες φορές με διαφορετικό καταμερισμό αξιών. Μόνη διαφορά ως προς το είδος των κτυπημάτων το σημείο που έχει εντοπιστεί με αγκύλη. Στο αντίστοιχο σημείο ο Χρυσάνθος αντί για τεκέ τεκέ χρησιμοποιεί ίσης χρονικής αξίας σχήμα τεκ τεκ.

14.2.10.5. Η τουρκική παράδοση κατά τον Rauf Yekta. Ο Rauf Yekta σημειώνει για το Ρεμέλ ότι θεωρείται ένα από τα ευγενέστερα και μεγαλοπρεπέστερα ουσούλια της τουρκικής μουσικής, ("ENCYCLOPÉDIE" σελ. 3054):

♩ = 40



Το σχήμα που παραδίδει ο Rauf Yekta είναι ανάλογο με αυτό του Κηλιτζανίδη, αποδομένο με διπλάσιες αξίες. Παρουσιάζουν διαφορές ως προς το είδος και το πλήθος κάποιων κτύπων. Για να συγκριθούν ευκολότερα τα συνεξετάζουμε μεταφερόμενα στην ίδια μετρική βάση:

Κηλτζανίδης

28 4

ντουμ τε - κέ ντουμ τε - κέ τε - κέ ντουμ τε - κέ ντουμ ντουμ τε-κέ τε-κέ ντουμ τεκ ντουμ ντουμ τε - χέκ τε - κέ τε - κέ

a b c

Rauf Yekta

28 4

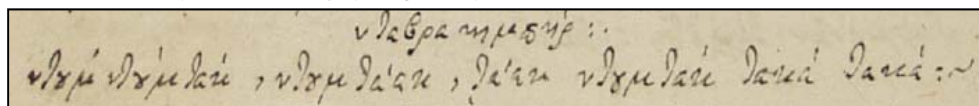
d tek kia d tek kia tek kia d tek kia d t te ke d t t d t d t tahek tek kia tek kia

a' b' c'

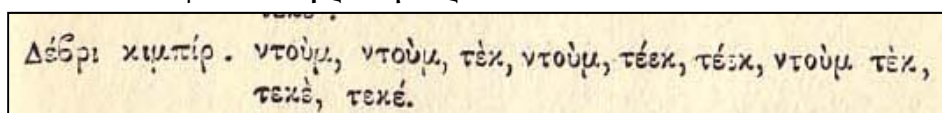
Τα α και α', β και β', είναι ισόχρονα σχήματα, διαφέροντας κατά το είδος και το πλήθος των κτύπων. Το c και το c' διαφέρουν μόνο κατά την σημειογραφία – ο Rauf Yekta γράφει το *tahek* κάτω από μίαν ενιαία αξία, ισόχρονη ωστόσο με αυτές που αποδίδουν το τεχέκ του Κηλτζανίδη. Και στην περίπτωση του Ρεμέλ, λοιπόν, ο Κηλτζανίδης και ο Rauf Yekta συμφωνούν, ενώ μπορούμε να πούμε ότι οι Κύριλλος, Στέφανος και Χρυσάνθος συγκλίνουν προς τον Κηλτζανίδη.

14.2.11. Ντεβρεκιμπήρ, Δέβρι Κιμπίρ, Δεβρικεπίρ, Δέβρι Κεπίρ

14.2.11.1. Κύριλλος Ντεβρεκιμπή



14.2.11.2. Στέφανος Δέβρι Κιμπίο



14
4
VTOYU VTOYU TEK VTOYU TEK TEK VTOYU TEK TE - KÉ TE - KÉ

Ο Κύριλλος και ο Στέφανος συμφωνούν στο πλήθος, τα είδη και τις αξίες των κτύπων. Προσημειώνουμε ότι ο Rauf Yekta παραδίδει ως 14σημο το *Δεβρί Κεπίρ*, ενώ ο κατά πολύ μεταγενέστερος Ι.Η.Özkan ως 28σημο, όμως η σχέση τους είναι συνεπτυγμένος προς απλούν.

14.2.11.3. Χρύσανθος Δεβρικεπίρ

Δεβρικεπίρ, 0010120111001—22

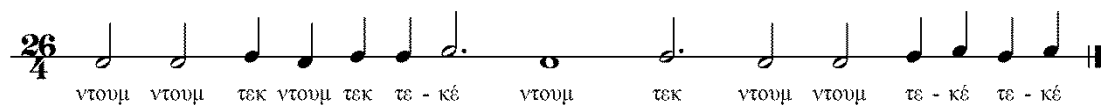


Ο Χρύσανθος με μία πρώτη ματιά αφίσταται κατά πολύ των δύο προηγούμενων, ωστόσο το ότι το μέτρο 29/4 είναι διπλάσιο συν μία χρονική μονάδα από το 14/4, μας ανοίγει το εξής ενδεχόμενο: ο 14σημος του Κυρίλλου και του Στεφάνου να είναι συνεπτυγμένη μορφή κάποιου 28σημου από τον οποίο αφίσταται κατά μία χρονική μονάδα ο Χρύσανθος εκ παραδρομής. Προς αυτήν την κατεύθυνση κλίνω και από το γεγονός ότι, ως επί το πλείστον, οι μακροσκελείς ρυθμικοί κύκλοι έχουν άρτιο αριθμό χρόνων.

14.2.11.4. Κηλτζανίδης Δέβρι Κεπίρ

| ΟΥΣΟΥΛ ΔΕΒΡΙ ΚΕΠΙΡ. | | | | |
|---------------------|----------------|---------|----------|-----|
| 0 | 0 | I | 0 | I |
| Διου ούμ | Διου ούμ | Τέκ | Διούμ | Τέκ |
| 2 | 2 | 4 | 4 | 4 |
| i | i | i | i | i |
| Τεκε ε ε | Διου ου ου ούμ | Τε ε έκ | Διου ούμ | |
| 4 | 4 | 3 | 2 | |
| i | 0 | 0 | | |
| Διου ούμ | Τεκέ | Τεκέ | | |
| 2 | 2 | 2 | | |

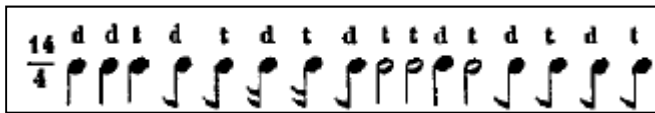
Μετά τοῦ πρώτου βραχέος ἔχει 26 κτύπους.



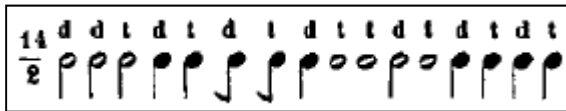
Κατά την ίδια λογική, επειδή ο συνεπτυγμένος ρυθμός του 26σημου είναι ο 13σημος, θα πρέπει να εξετάσουμε το ενδεχόμενο μιας εκ παραδρομής απόκλισης του Κηλτζανίδη από τον 14σημο *Δεβρί Κεπίρ*, που παραδίδουν τόσο ο Κύριλλος και ο Στέφανος.

14.2.11.5. Η τουρκική παράδοση κατά τον Rauf Yekta. Ο Rauf Yekta μας παραδίδει δύο τύπους του Δεβρί Κεπίρ, σημειώνοντας ότι είναι ιερός ρυθμός ο οποίος δεσπόζει στις τελετές των ορχούμενων δερβίσιδων, ("ENCYCLOPÉDIE" σελ. 3048-).

$\text{♩} = 66$

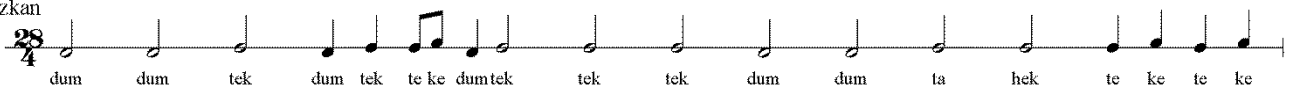


$\text{♩} = 40$



Ο Ι.Η.Özkan στο Θεωρητικό του, (σελ. 664), μας παραδίδει το *Δεβρί Κεπίρ* σε μέτρο 28/4, του οποίου ωστόσο συνεπτυγμένη μορφή αποτελούν τα 14σημα του Rauf Yekta.

Ι.Η.Özkan



Στη συνέχεια θα αντιπαραβάλω όλες τις μέχρι τώρα εκδοχές. Χάριν ευκολίας τον 14σημο του Κυρίλλου τον μεταγράψαμε σε μέτρο 14/2 τηρώντας τις αναλογίες.

| | | |
|-------------|------|--|
| Κυρίλλος | 14/2 | $\text{ντουμ ντουμ τεκ ντουμ τεκ τεκ ντουμ τεκ τε - κέ τε - κέ}$ |
| Χρύσανθος | 29/4 | $\text{ντουμ ντουμ τεκ ντουμ τεκ τε-κέ ντουμ τεκ τεκ τεκ ντουμ ντουμ τε - έκ τε - κέ τε - κέ}$ |
| Κηλτζανίδης | 26/4 | $\text{ντουμ ντουμ τεκ ντουμ τεκ τε - κέ ντουμ τεκ ντουμ τε - κέ τε - κέ}$ |
| Rauf Yekta | 14/2 | $\text{d d t d t d t d t t t d t d t}$ |
| Ι.Η.Özkan | 28/4 | $\text{dum dum tek dum tek te ke dum tek tek tek dum dum ta hek te ke te ke}$ |

Παρατηρούμε ότι για τα τμήματα που έχουμε εντοπίσει εντός πλαισίων στην αρχή και το τέλος του ουσουλίου, υπάρχει σύμπτωση μεταξύ των θεωρητικών κατά το μάλλον ή ήττον. Παρατηρώντας το σχήμα του Κυρίλλου βλέπω ότι με αφαιρετικό τρόπο συγκλίνει προς το σχήμα των Τούρκων θεωρητικών. Παρατηρούμε ότι τόσο ο Χρύσανθος όσο και ο

Κηλτζανίδης, τρόπον τινά, μετέρχονται είδη κτύπων, που αντιστοιχούν είτε τον έναν είτε με τον άλλο Τούρκο θεωρητικό. Με κύκλους έχουμε εντοπίσει σημεία στο σχήμα του Χρυσάνθου και του Κηλτζανίδη που ελεγχόμενα για την ακρίβειά τους μπορούν αναπροσαρμοζόμενα να συγκλίνουν προς τα σχήματα των Τούρκων θεωρητικών:

Εάν το τεκέ του Χρυσάνθου είχε συμβολιστεί με 2 και από πάνω του γοργό, τότε το όλο σχήμα θα είχε γίνει 28σημο και απόλυτα ταυτιζόμενο με αυτό του Ι.Η.Özkan. Εάν στον Κηλτζανίδη α) διπλασιαστεί η αξία του 1^{ου} τεκ, β) οι συλλαβές του «τεκέ» ισομοιραστούν σε δύο δίχρονα (μισά) και γ) το τρίχρονο τεκ γίνει τετράχρονο, τότε το όλο μέτρο γίνεται 28σημο και κατά τα άκρα του (αρχή και τέλος) ταυτίζεται με το σχήμα του Ι.Η.Özkan, ενώ ενδιάμεσως το παρακολουθεί αφαιρετικά.

Κυρίλλος $\frac{14}{2}$

ντουμ ντουμ τεκ ντουμ τεκ τεκ ντουμ τεκ τε - κέ τε - κέ

Χρυσάνθος $\frac{28}{4}$

ντουμ ντουμ τεκ ντουμ τεκ τε-κάντουμ τεκ τεκ τεκ ντουμ ντουμ τε - έκ τε - κέ τε - κέ

Κηλτζανίδης $\frac{28}{4}$

ντουμ ντουμ τεκ ντουμ τεκ τε - κέ ντουμ τεκ ντουμ ντουμ τε - κέ τε - κέ

Rauf Yekta $\frac{14}{2}$

d d t d t d t d t t d t d t

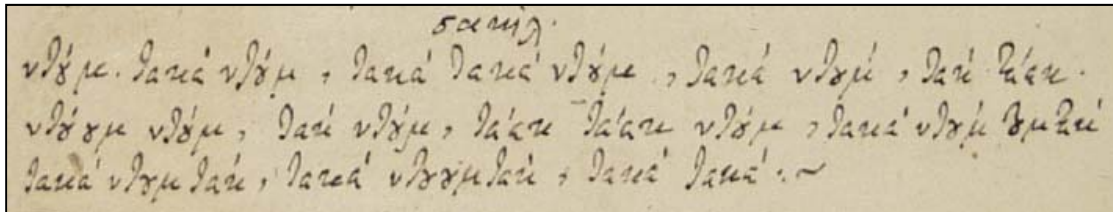
Ι.Η.Özkan $\frac{28}{4}$

dum dum tek dum tek te ke dum tek tek tek dum dum ta hek te ke te ke

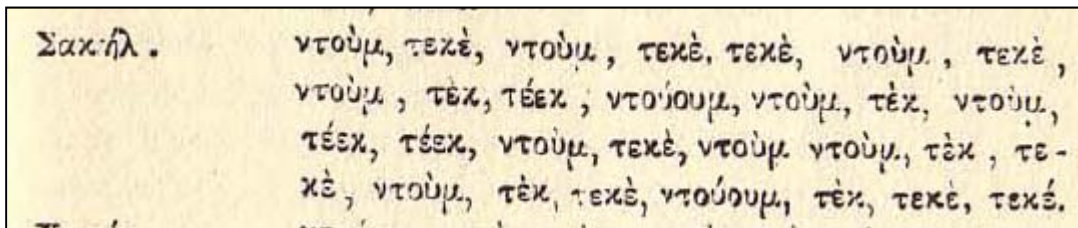
Συμπερασματικά, θεωρώ ότι το διορθωμένο σχήμα του Χρυσάνθου φέρει όλα τα εχέγγυα αυθεντικότητας, ταυτιζόμενο μάλιστα απολύτως με αυτό του Ι.Η.Özkan. Προς το σχήμα του Χρυσάνθου συγκλίνει ο Κηλτζανίδης, ενώ θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε την Κυρίλλεια μορφή του Δεβρί Κεπίρ ως μία παλαιότερη αφαιρετική του εκδοχή.

14.2.12. Σακίλ, Σακήλ

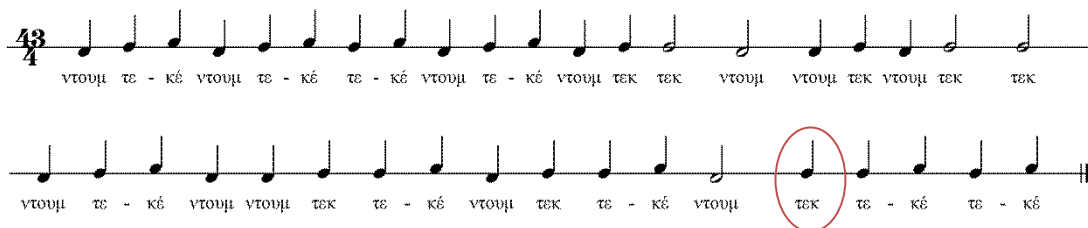
14.2.12.1. Κύριλλος Σακίλ



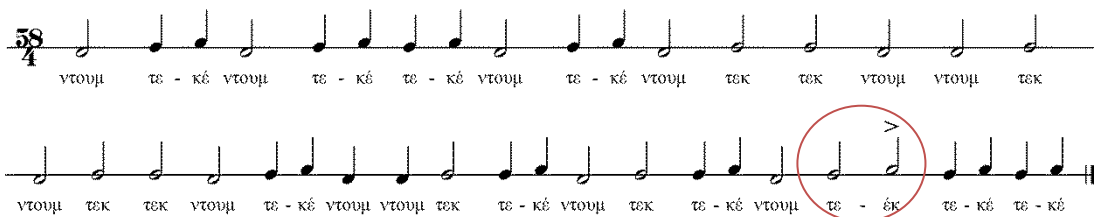
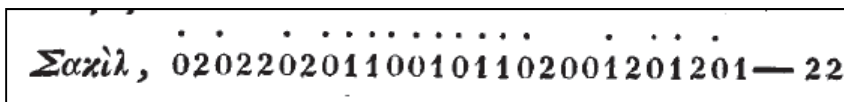
14.2.12.2. Στέφανος Σακήλ



Ο Κύριλλος και ο Στέφανος ταυτίζονται απολύτως, και οι κτύποι τους ανέρχονται στους 38. Η απόδοση είναι:



14.2.12.3. Χρύσανθος Σακίλ



Ο Χρύσανθος παρότι μετρικά διαφέρει από τους Κύριλλο και Στέφανο, ως προς τον αριθμό και το είδος των κτύπων συμφωνεί απολύτως – μόνη διαφοροποίηση το δις δίχρονο τεέκ το οποίο ο Κύριλλος και ο Στέφανος το έχουν ως τεκ. Αλλά γνωρίζουμε ότι το τεέκ θεωρείται ως ένας κτύπος – ως ένα ιδιαίτερο είδος κτύπου.

14.2.12.4. Κηλτζανίδης Σακίλ

ΟΥΣΟΥΤΑ ΝΙΜ ΣΑΚΙΛ.

| | | | | | |
|------------|-------|----------|-------|-------|----------|
| ο | 2 | ο | 2 | 2 | |
| Διου ούμ | Τεκχέ | Διου ούμ | Τεκχέ | Τεκχέ | |
| 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | |
| ο | 2 | ο | 1 | 1 | ο |
| Διου ούμ | Τεκχέ | Διου ούμ | Τέκ | Τεκχέ | Διου ούμ |
| 2 | 2 | 4 | 4 | 4 | 4 |
| 1 | — | | | | |
| Τε ε ε χέκ | Τεκχέ | Τεκχέ | | | |
| 4 | 4 | 4 | | | |

Μετά τοῦ δευτέρου βραχέος ἔχει 24 κτύπους.

24
4

ντουμ τε - κέ ντουμ τε - κέ τε - κέ ντουμ τε - κέ ντουμ τεκ τε-κέ ντουμ τε - χέκ τε-κέ τε-κέ

Ο Κηλτζανίδης αφίσταται των προηγούμενων και περαίνει το ουσούλ με 20 κτύπους, ενώ το μέτρο του είναι 24σημο. Παρατηρούμε ότι οι πρώτοι 11 κτύποι του είναι αντίστοιχοι με τους πρώτους 11 του Χρυσάνθου και ως προς το είδος και ως προς τους χρόνους. Το ίδιο συμβαίνει και με το σχήμα της κατάληξης του ουσουλίου, από το τεχέκ ως το τέλος, παρότι ο Κηλτζανίδης εμμένει στο να μην ισομοιράζει τους 4 χρόνους στις συλλαβές του τεχέκ.

14.2.12.5. Η τουρκική παράδοση κατά τον Rauf Yekta. Ο Rauf Yekta γράφει το Σακίλ στα γαλλικά ως *Thakil*, και ερμηνεύει τη σημασία του ως «βαρύ», (*"ENCYCLOPÉDIE"* σελ. 3057). Οι νεώτεροι Τούρκοι θεωρητικοί το γράφουν ως *Sakil*.

$\text{♩} = 50$

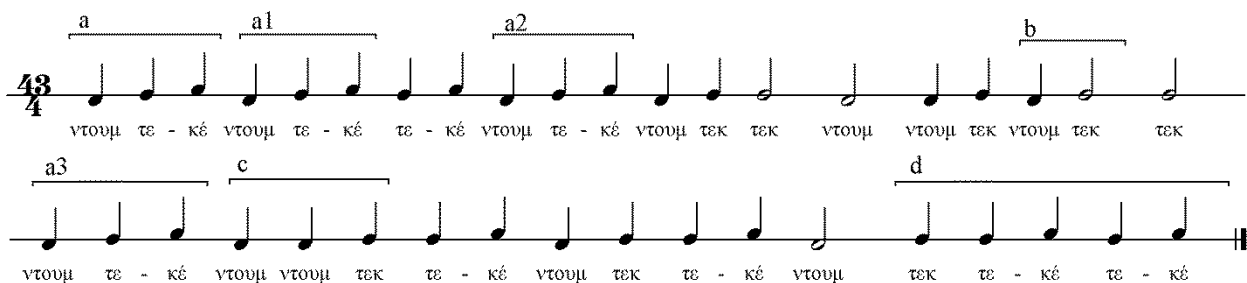
48
4

Το σχήμα του Rauf Yekta είναι ένας 48σημος με 42 κτύπους. Δύο βασικά στοιχεία του παρουσιάζουν ενδιαφέρον από πλευράς δυνατότητας συσχετισμού του με τα όσα παραδίδουν οι Έλληνες θεωρητικοί:

α) Το τμήμα του που έχουμε κυκλώσει είναι μία ας την πούμε ρυθμική φιοριτούρα η οποία μπορεί να αναχθεί σε έναν κτύπο. Κατ' αυτήν την έννοια το σύνολο των κτύπων μπορεί να περιοριστεί σε 38, κάτι που το φέρνει σε αντιστοιχία με τους 38 κτύπους του Κυρίλλου και του Χρυσάνθου.

β) Ο 24σημος τον οποίο παραδίδει ο Κηλτζανίδης θα μπορούσε υπό όρους να θεωρηθεί μια συνεπτυγμένη και αφαιρετική μορφή του 48σημου.

Ας επανεξετάσουμε το σχήμα του Κυρίλλου:



Έχοντας παρατηρήσει ότι σε όλα τα ουσούλια το σχήμα τεκέ (ισοδύναμο με το ντουμ τεκ κατά τον Rauf Yekta), έπεται ενός δίχρονου ντουμ, τότε όλα τα ντουμ των τμημάτων a, a1, a2, a3 ευσταθεί να γίνουν δίχρονα. Το τμήμα c είναι ισοδύναμο με τα τμήματα τύπου a, όπως προελέχθη, οπότε και αυτού του σχήματος το πρώτο ντουμ ευσταθεί να είναι δίχρονο. Επίσης, στο τελευταίο τμήμα, το d, για το ζεύγος των τεκέ έχουμε ήδη δει και πει ότι έπεται ενός συνολικά ισόχρονου του τεχέκ. Οπότε στο ακροτελεύτιο τμήμα αυτό του Κυρίλλου, το τεκ που προηγείται του τεκέ, τεκέ είναι ένα τεχέκ. Εάν το τμήμα d γίνει τε-ε-χε-εκ, τε-κέ, τε-κέ και υποδιπλασιαστεί χρονικά, θα ταυτιστεί με το ακροτελεύτιο τμήμα του Σακίλ κατά τον Rauf Yekta. Οπότε συνολικά το σχήμα του Κυρίλλου τρέπεται σε 48σημο, σε πλήρη σχεδόν αντιστοιχία χτυπημάτων με το σχήμα της τουρκικής παράδοσης. Και, λόγω της ήδη ειπωμένης αντιστοιχίας του κατά το είδος και το πλήθος των κτυπημάτων με το σχήμα του Χρυσάνθου, ευσταθεί να θεωρήσουμε ότι και το σχήμα που παραδίδει ο Χρυσάνθος μπορεί και οφείλει να ταυτιστεί με αυτήν την μορφή:

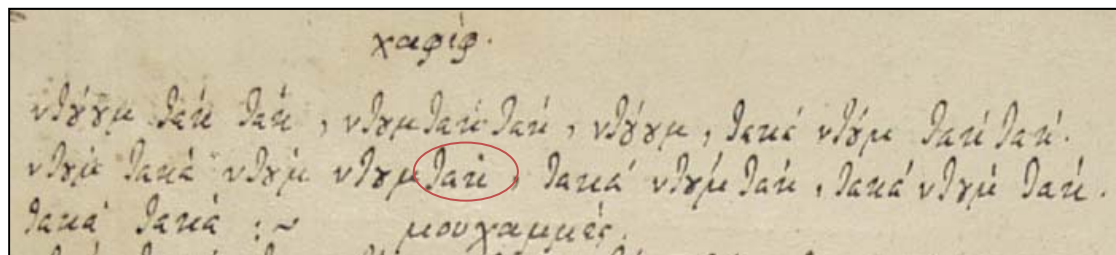
48
4

ντουμ τε - κέ ντουμ τε - κέ τε - κέ ντουμ τε - κέ ντουμ τεκ τεκ ντουμ ντουμ τεκ ντουμ

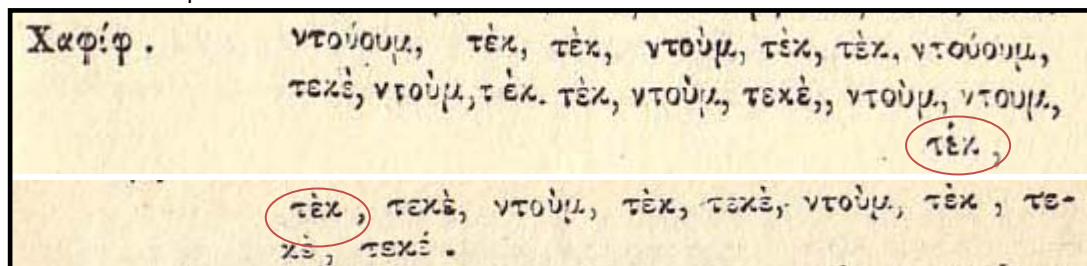
τεκ τεκ ντουμ τε - κέ ντουμ ντουμ τεκ τε - κέ ντουμ τεκ τε - κέ ντουμ τε - χέκ τε - κέ τε - κέ

14.2.13. Χαφίφ

14.2.13.1. Κύριλλος



14.2.13.2. Στέφανος



Ο Στέφανος αφίσταται του Κυρίλλου σε ένα μόνο σημείο όπου αναπαράθεται ένα τεκ (τα σημεία αυτά στα αντίστοιχα κείμενα έχουν εντοπιστεί με κύκλο). Λόγω του ότι το σχήμα του Χαφίφ στην EPMHNEIA έχει τυπωθεί κατά ένα μέρος στο τέλος της σελίδας 43 και ολοκληρώνεται στην αρχή της επόμενης σελίδας, κατά τις τυπογραφικές συνήθειες της εποχής το τελευταίο τεκ της σελίδας 43 έχει επαναληφθεί ως πρώτο στην σελίδα 44 - το τεκ της σελ. 43 ανήκει στις λεγόμενες παραπεμπτικές λέξεις, cut words). Οπότε ουσιαστικά ο Στέφανος και ο Κύριλλος συμφωνούν:

32
4

ντουμ τεκ τεκ ντουμ τεκ τεκ ντουμ τε - κέ ντουμ τεκ τεκ ντουμ τε - κέ

ντουμ ντουμ τεκ τε - κέ ντουμ τεκ τε - κέ ντουμ τεκ τε - κέ τε - κέ

14.2.13.3. Χρυσάνθος

Χαφιφ , 0110110201102001201201—22

Στο ακροτελεύτιο τμήμα του Χρυσάνθου 1—22 δεδομένου ότι κάθε 2 έχει λόγω του γοργού 1 χρόνο τον οποίο ισομοιράζονται οι συλλαβές του «τεκέ», (άρα το τμήμα 22 έχει συνολικά 2 χρόνους), τότε το αμέσως προηγούμενο 1— θα πρέπει να έχει 2 χρόνους, αντιρροπώντας το ακόλουθό του 22 . Οπότε συνολικά το σχήμα του Χρυσάνθου έχει 32 χρόνους και πραγματώνεται με 31 κτύπους:

32
4
ντουμι ντουμι τεκ ντουμι τεκ τεκ ντουμι τε - κέ ντουμι τεκ τεκ
ντουμι τε - κέ ντουμι ντουμι τεκ τε-κέ ντουμι τεκ τε-κέ ντουμι τε - έκ τε-κέ τε-κέ

14.2.13.4. Κηλτζανίδης

ΟΥΣΟΥΛ ΧΑΦΙΦ

| | | | | | | |
|-------|-------|-------|-------|----------|-------|----------|
| ο | Ι | ι | ο | Ι | ι | ο |
| Διούμ | Τέκ | Τε έκ | Διούμ | Τέκ | Τε έκ | Διου ούμ |
| 1 | 1 | 2 | 1 | 1 | 2 | 2 |
| 2 | ο | Ι | ι | ο | 2 | |
| Τεκκέ | Διούμ | Τέκ | Τε έκ | Διου ούμ | Τεκκέ | |
| 2 | 1 | 1 | 2 | 2 | 2 | |
| ο | ο | Ι | 2 | ο | Ι | 2 |
| Διούμ | Διούμ | Τέκ | Τεκκέ | Διούμ | Τέκ | Τεκκέ |
| 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| ο | Ι | — | | | | |
| Διούμ | Τεχέκ | Τεκκέ | Τεκκέ | | | |
| 1 | 2 | 1 | 1 | | | |

Μετά του δευτέρου βραχέος έχει 32 κτύπους.

32
4
ντουμι τεκ τεκ ντουμι τεκ τεκ ντουμι τε - κέ ντουμι τεκ τε - κέ
ντουμι τε - κέ ντουμι ντουμι τεκ τε-κέ ντουμι τεκ τε-κέ ντουμι τε - χέκ τε-κέ τε-κέ

Ο Κηλτζανίδης, ελάχιστα διαφοροποιείται από τον Χρυσάνθο στο σημείο όπου έχει αποδώσει ένα δίχρονο τεκ του Χρυσάνθου με τεκέ. Όμως υπάρχουν σημαντικές διαφορές του σχήματος Χρυσάνθου-Κηλτζανίδη σε σχέση με το σχήμα των Κυρίλλου-Στεφάνου, όχι ως προς τον συνολικό χρόνο, αλλά ως προς τον διαμοιρασμό των κτυπημάτων. Αντιπαραβάλλοντας όμως το κείμενο του Κυρίλλου με του Χρυσάνθου διαπιστώνουμε ότι ουσιαστικά οι Κύριλλος-Στέφανος συμφωνούν με τους Χρυσάνθο-Κηλτζανίδη, απλώς καταγράφουν ατελώς, επειδή το σύστημα καταγραφής τους είναι ατελές:

Κύριλλος

Χρυσάνθος

ντουμ τεκ τεκ ντουμ τεκ τεκ ντουμ τε - κέ ντουμ τεκ τεκ

ντουμ ντουμ τεκ ντουμ τεκ τεκ ντουμ τε - κέ ντουμ τεκ

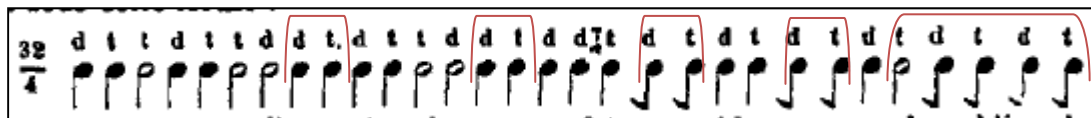
ντουμ τε - κέ ντουμ ντουμ τεκ τε - κέ ντουμ τεκ τε - κέ ντουμ τεκ τε - κέ ντουμ τεκ τε - κέ ντουμ τεκ τε - κέ

Τα κτυπήματα των Κυρίλλου-Στεφάνου μπορούν να αντιστοιχηθούν με αυτά των Χρυσάνθου-Κηλτζανίδη. Κατά την έναρξη του ουσουλίου, τα δύο ντουμ του Χρυσάνθου αντιστοιχούν σε ένα δίχρονο ντουμ του Κυρίλλου, ενώ τα δύο επόμενα τεκ του Κυρίλλου σε ένα δίχρονο τεκ του Χρυσάνθου. Από εκεί και μετά όλα τα κτυπήματα του Κυρίλλου έχουν το αντίστοιχο ίδιο τύπου κτύπημα στον Χρυσάνθο με εξαίρεση ένα παραπάνω ντουμ στο β' σύστημα της απεικόνισής μας, το οποίο εντοπίζουμε με κύκλο. Η αναξιοπιστία της γραφής του Κυρίλλου για την απόδοση των ακριβών ρυθμικών σχέσεων γίνεται ανάγλυφη στο ακροτελεύτιο τμήμα του ουσούλ, όπου η τυποποιημένη κατάληξη των μεγάλων ουσούλ δεν έχει αποδοθεί με τις πρέπουσες αναλογίες, κάτι που είδαμε να συμβαίνει και στο ουσούλ Σακίλ, προηγουμένως. Οπότε ευσταθεί να θεωρήσουμε ότι οι Κύριλλος και Στέφανος προσπαθούν με

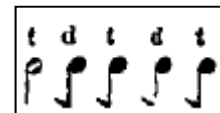
την ατελή τους σημειογραφία να καταγράψουν αυτό που παραδίδουν Χρυσάνθος και Κηλτζανίδης και το οποίο όπως θα δούμε συμφωνεί με την τουρκική παράδοση κατά τον Rauf Yekta.

14.2.13.5. Η τουρκική παράδοση κατά τον Rauf Yekta. Ο Rauf Yekta παραδίδει ένα πανομοιότυπο σχήμα με αυτό του Χρυσάνθου, (*“ENCYCLOPÉDIE”* σελ. 3055-6):

 = 50

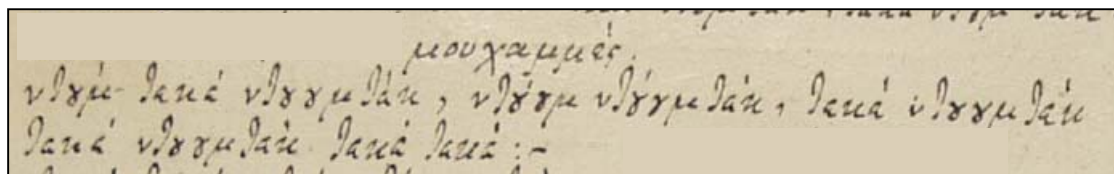


Απλώς, ο Rauf Yekta κατά την άποψή του «*Le tekké, tekka, est un dume-tek*» γράφει ως ντουμ τεκ αυτά που ο Χρυσάνθος γράφει ως τεκέ. Επίσης το ακροτελεύτιο τμήμα που αντιστοιχεί στο Χρυσάνθειο-Κηλτζανίδειο τε[χ]έκ τεκέ τεκέ, ο Rauf Yekta το γράφει ως συνήθως:

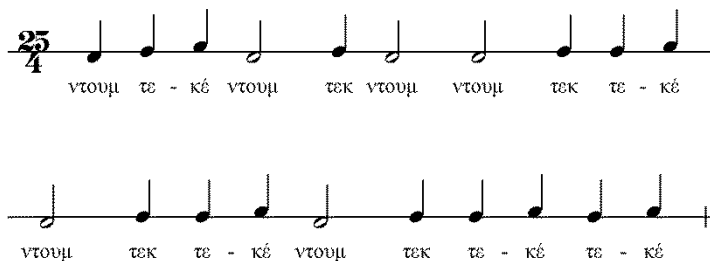


14.2.14. Μουχαμμές, Μουχαμές, Μουχαμμέζ, Μουχαμέζ

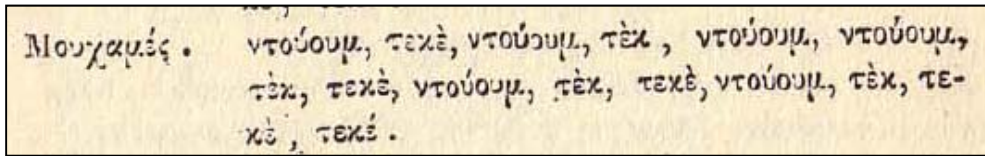
14.2.14.1 Κύριλλος Μουχαμμές



Ο Κύριλλος παραδίδει τον Μουχαμμές ως 25σημο με 21 κτύπους.



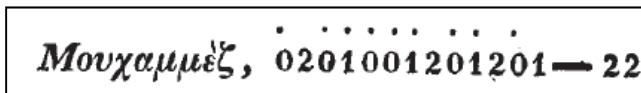
14.2.14.2. Στέφανος Μουχαμές



Ο Στέφανος παραδίδει το Μουχαμές όπως ακριβώς και ο Κύριλλος, με τον ίδιο ακριβώς αριθμό και είδος κτύπων, με μόνη διαφοροποίηση στο αρχικό ντουμ το οποίο το εμφανίζει ως δίχρονο, οπότε το ουσούλ έτσι γίνεται 26σημο.

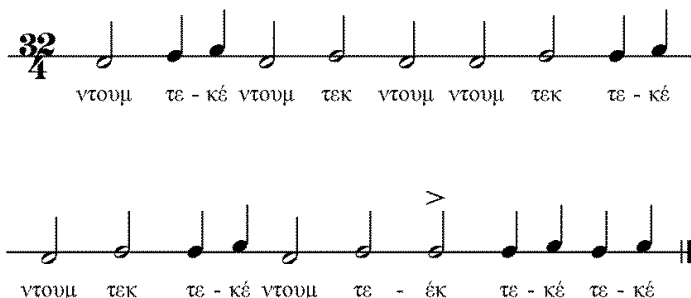


14.2.14.3. Χρυσανθος Μουχαμμέζ



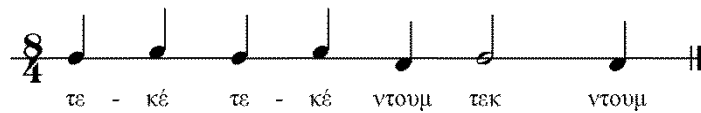
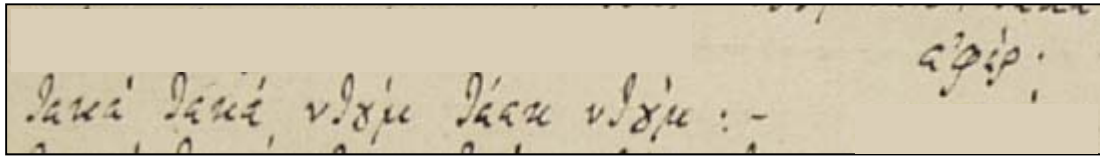
Ο Χρυσανθος τηρεί ακριβώς το ίδιο πλήθος και είδος κτύπων με τους Κύριλλο και Στέφανο, διαφοροποιείται όμως κατά τις χρονικές αξίες των κτύπων. Η διαφοροποίησή του έχει τις εξής αρχές:

- α) όσα ντουμ προηγούνται ενός τεκέ είναι δίχρονα.
- β) όσα τεκ έπονται ενός δίχρονου ντουμ (το οποίο οι Στέφανος και Κύριλλος γράφουν ως ντουούμ) είναι και αυτά δίχρονα.
- γ) το ακροτελεύτιο τμήμα τεκ τεκέ τεκέ των Κυρίλλου και Στεφάνου, μεταφράζεται στον Χρυσανθο ως τετράχρονο τεέκ (τε-ε-έ-εκ) ακολουθούμενο από δύο δίχρονα τεκέ, σχηματισμό που ήδη έχουμε δει και εξετάσει την τυποποιημένη μορφή του. Κατ' αυτόν τον τρόπο το Μουχαμές γίνεται 32σημος και θεωρούμε ότι οι ίδιες χρονικές αναλογίες μεταξύ των κτύπων που παραδίδει ο Χρυσανθος υπονοούνται μέσα από το ατελές σύστημα καταγραφής των Κυρίλλου και Στεφάνου.



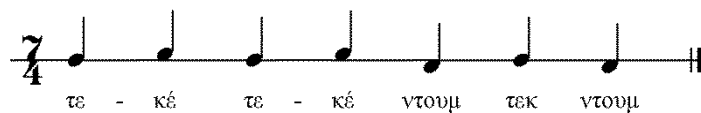
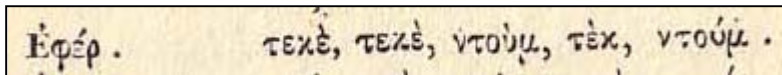
14.2.15. Εφέρ

14.2.15.1. Κύριλλος



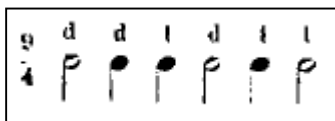
Ο Κύριλλος παραδίδει το Εφέρ ως 8σημο με 7 κτύπους.

14.2.15.2. Στέφανος



14.2.15.3. Η τουρκική παράδοση κατά τον Rauf Yekta. Ο Rauf Yekta παραδίδει το Εφέρ ως 9σημο με 6 κτύπους, και τον συνδέει με τις μυστικές τελετές των Μεβλεβί, ("ENCYCLOPÉDIE" σελ. 3039).

♩ = 108

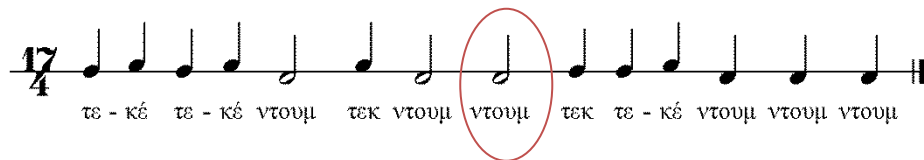
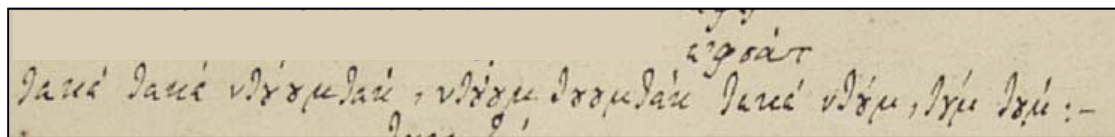


Το κοινό στοιχείο με τον Κύριλλο και τον Στέφανο είναι κατά πρώτον λόγο ο αριθμός των κτύπων. Κατά δεύτερο παρατηρούμε ως κοινό στοιχείο μεταξύ Κυρίλλου και τουρκικής εκδοχής την ομαδοποίηση των 7 πρώτων χρόνων του ουσούλ σε 2-2-3. Στο τρίσημο τμήμα ταυτίζονται οι κτύποι κατά είδος και χρονική σχέση: ντούουμ τεκ». Αυτό το στοιχείο δίνει ένα προβάδισμα εγκυρότητας στον Κύριλλο έναντι του Στεφάνου Στο αμέσως προηγούμενο τμήμα επίσης το τεκέ του Κυρίλλου είναι ισοδύναμο του *dume tek* του Rauf Yekta, όπως έχουμε δει και σε άλλες περιπτώσεις. Η συνολική όψη του σχήματος του Κυρίλλου λοιπόν, αφήνει

ένα ενδεχόμενο το τελευταίο ντουμ να είναι δίχρονο. Το ότι έχει καταγραφεί ως ντουμ και όχι ντούουμ οφείλεται ίσως στο ότι, κατά την αντίληψη του καταγραφέα, εφόσον μετά το κτύπημα δεν ακολουθεί άλλο κτύπημα, δεν χρειάζεται να μετρηθεί και να δειχθεί η διάρκεια του τελευταίου κτύπου μέχρι την αρχή της επανάληψης του σχήματος.

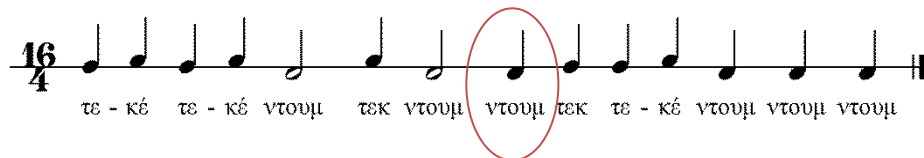
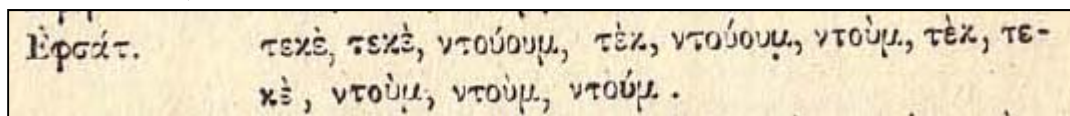
14.2.16. Εφσάτ

14.2.16.1. Κύριλλος



Ο Κύριλλος παραδίδει το Εφσάτ ως 17σημο με 14 κτύπους.

14.2.16.2. Στέφανος



Ο Στέφανος διαφέρει από τον Κύριλλο στο εξής σημείο: το δεύτερο από τα δύο διαδοχικά δίχρονα ντούουμ στο μέσον του σχήματος το γράφει ως έναν χρόνο, ενώ ο Κύριλλος το έχει δίχρονο. Κατ' αυτόν τον τρόπο το σχήμα γίνεται 16σημος με 14 κτύπους, ίδιους ως προς το είδος με αυτούς του Κυρίλλου.

14.2.16.3. Η τουρκική παράδοση κατά τον Rauf Yekta. Ο Rauf Yekta παραδίδει το Εφσάτ, επίσης τελετουργικό ρυθμό, ως 26σημο με 13 κτύπους, ("ENCYCLOPÉDIE" σελ. 3053). Η διαφορά αυτής της μορφής από την μορφή των Κυρίλλου και Στεφάνου μοιάζει μεγάλη, ωστόσο λεπτολογώντας βλέπουμε ότι έχουν κάποια κοινά στοιχεία. Για να γίνει αυτό πιο εύκολα

αντιληπτό θα αντιπαραβάλω τα δύο σχήματα, αφού μεταφέρω το σχήμα του Κυρίλλου με χρονική βάση το $\text{♪} = 108$ ώστε να γίνει η σύγκριση πιο εύκολη.

$\text{♪} = 108$

26/8

a b c d e f g

Κύριλλος

17/8

τε - κέ τε - κέ ντουμ τεκ ντουμ νουμ τεκ τε - κέ ντουμ ντουμ ντουμ

α) Τα a και b *dume tek* του Rauf Yekta τα απαντούμε στον Κύριλλο με το ισοδύναμο σχήμα τεκέ. Το a με τις ίδιες ακριβώς χρονικές αξίες. Στο b το τεκ είναι στον μεν Rauf Yekta δύο βασικών χρόνων, ενώ στο Κύριλλο ένας χρόνος.

β) Στο c τα ντουμ συμπίπτουν χρονικά, ενώ στον ένα χρόνο του Κυρίλλου αντιστοιχεί ένα δίχρονο του Rauf Yekta.

γ) Στο d αξίες και είδη κτύπων ταυτίζονται.

δ) Στο e ταυτίζεται το είδος του κτύπου αλλά διαφέρουν οι αξίες.

ε) Στο f συνολικά η χρονικές αξίες είναι ισοδύναμες (3 χρόνοι), όμως περαίνονται με διαφορετικό αριθμό και είδος κτύπων.

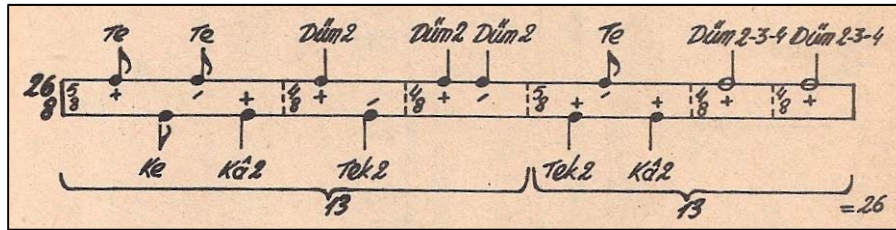
στ) Στο g έχουμε ταύτιση του είδους των κτύπων, αλλά διαφορά στις αξίες.

Τα παραπάνω με οδηγούν να κλίνω προς την άποψη ότι ο Κύριλλος με την ατελή γραφή του προσπαθεί να αποδώσει το σχήμα που αργότερα συναντάμε στον Rauf Yekta. Το γεγονός ότι το *Εφσάτ*, όπως και άλλα ουσουλία που εξετάσαμε, είναι τελετουργικός ρυθμός, συνυφασμένος με τις τελετές των ορχούμενων δερβίσηδων, λογικά θα πρέπει να είχε διασφαλίσει όλες τις προϋποθέσεις συντήρησής του. Που σημαίνει ότι τόσο στα χρόνια του Κυρίλλου, όσο και στα χρόνια του Rauf Yekta θα είχε την ίδια κατά βάση μορφή. Άρα το σχήμα του Κυρίλλου αποκαθίσταται ως εξής:

26/8

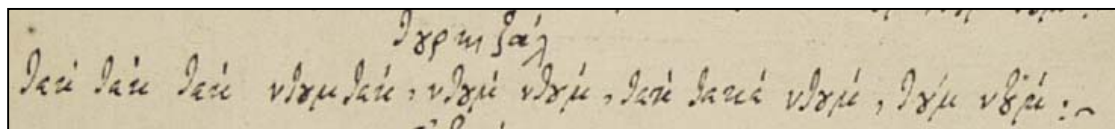
τε - κέ τε - κέ ντουμ τεκ ντουμ ντουμ τεκ τε - κέ ντουμ ντουμ

Η μορφή αυτή ταυτίζεται εντυπωσιακά με αυτήν που παραδίδει ο Ι.Η.Özkan στο Θεωρητικό του (σελ. 657):

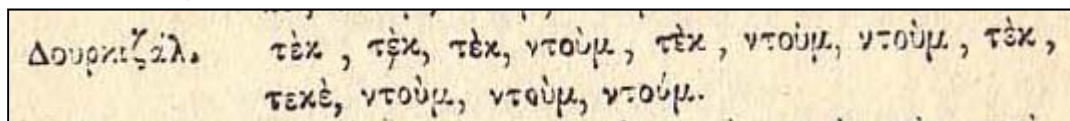


14.2.17. Δουρκιζάλ

14.2.17.1. Κύριλλος



14.2.17.2. Στέφανος



Ο Κύριλλος και ο Στέφανος συμφωνούν στην καταγραφή του Δουρκιζάλ. Το ουσούλι έχει 13 κτύπους και ισάριθμους χρόνους. Η απόδοση είναι:

Δουρκιζάλ

13

τεκ τεκ τεκ ντουμ τεκ ντουμ ντουμ τεκ τε - κέ ντουμ ντουμ ντουμ

Εφσάτ

17

τε - κέ τε - κέ ντουμ τεκ ντουμ ντουμ τεκ τε - κέ ντουμ ντουμ ντουμ

Το ουσούλι αυτό δεν απαντάται στην παρακαταλογή του Rauf Yekta, αλλά ούτε σε κάποιο άλλο τουρκικό θεωρητικό σύγγραμμα. Γνωρίζοντας την επισφαλή σημειογραφία των Κυρίλλου και Στεφάνου, θεωρώ βέβαιο ότι η καταγραφή τους είναι ατελής. Μη έχοντας κάποια άλλη πηγή για να το συγκρίνω, θα προσπαθήσω με βάση τα συμπεράσματά μου από τις προηγούμενες καταγραφές άλλων ουσουλίων να αποκαταστήσω όσο το δυνατόν εγγύτερα στην πραγματικότητα την καταγραφή του Κυρίλλου και του Στεφάνου.

Παρατηρούμε ότι το τμήμα του Δουρκιζάλ το εντοπισμένο με την αγκύλη είναι πανομοιότυπο με το αντίστοιχο στην καταγραφή από τον Κύριλλο του ουσούλ Εφσάτ, το οποίο τμήμα του ήδη έχω αποκαταστήσει με βάση την σύγκρισή του με το Εφσάτ του Rauf Yekta, ως εξής, με βασική χρονική μονάδα το όγδοο:

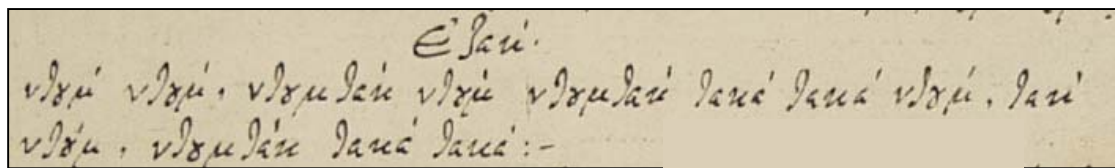


Δεδομένου ότι το προηγούμενο τμήμα του Δουρκιζάλ κατά Κύριλλο απαρτίζεται από κτύπους ντουμ και τεκ, τα οποία τα απαντούμε γενικώς ως αξίες μιας χρονικής μονάδας, το σχήμα πάντα με βάση το όγδοο ως χρονική μονάδα θα αποκατασταθεί συνολικά ως εξής:

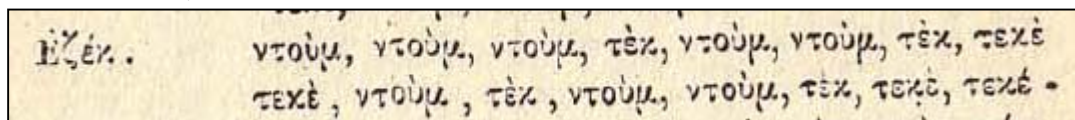


14.2.18. Εζέκ

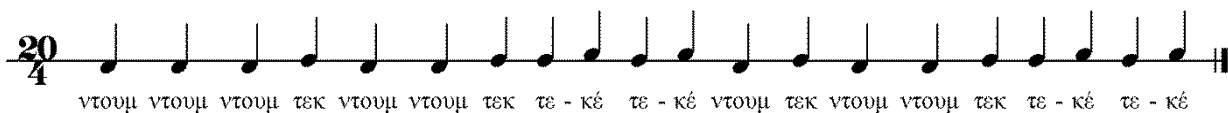
14.2.18.1. Κύριλλος



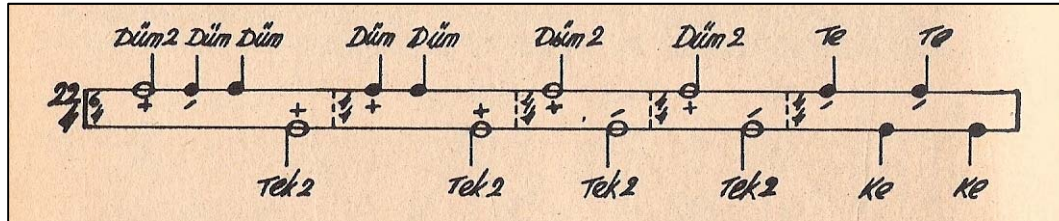
14.2.18.2. Στέφανος



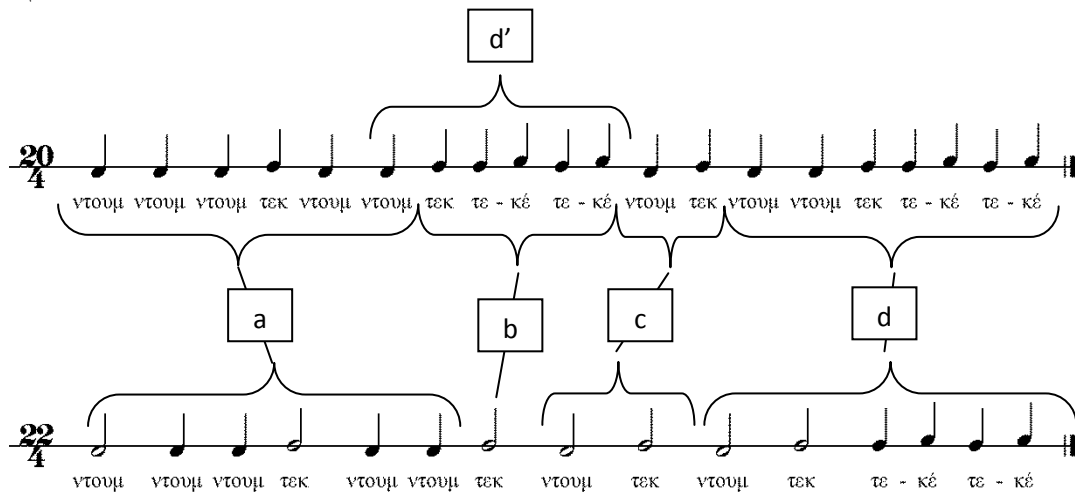
Τα κείμενα του Κυρίλλου και του Στεφάνου βρίσκονται σε πλήρη αντιστοιχία. Το Εζέκ παραδίδεται ως 20σημος με 20 κτύπους. Η απόδοση κατά γράμμα είναι:



14.2.18.3. Η τουρκική παράδοση. Ούτε το Εζέκ το απαντούμε στην παρακαταλογή του Rauf Yekta. Το βρίσκουμε όμως στο Θεωρητικό του I.H.Özkan, σελ. 652, ως 22σημο με 15 κτύπους.



Συγκρίνοντας το σχήμα του Κυρίλλου με αυτό του I.H.Özkan, βρίσκουμε αρκετά κοινά στοιχεία:



α) Τα τμήματα a, c και d του Κυρίλλου συμπίπτουν με του I.H.Özkan κατά το πλήθος και το είδος των κτύπων.

β) Το b του Κυρίλλου μπορεί να θεωρηθεί ως μία φιοριτούρα που συμπυκνωμένα συνοψίζεται στο δίχρονο τεκ του I.H.Özkan.

Η φιοριτούρα αυτή για να είναι ισόχρονη με το δίχρονο τεκ του I.H.Özkan θα πρέπει να αποδοθεί ως:



Οπότε το σχήμα του Κυρίλλου, ως ισόχρονο με του I.H.Özkan αποκαθίσταται ως εξής:

α' μορφή αποκατάστασης



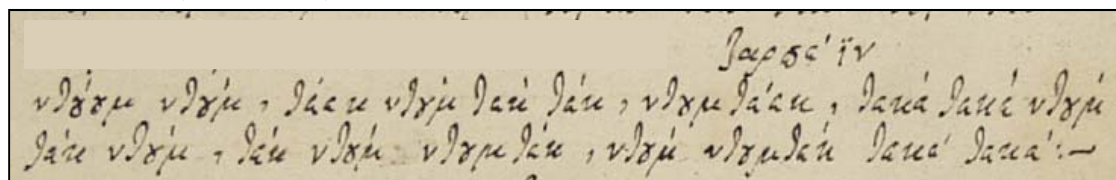
Κατά μίαν άλλη άποψη, παρατηρούμε ότι το τμήμα d' του Κυρίλλου είναι ίδιο με το d. Αν τα τμήματα αυτά αποδοθούν ως ισόρρυθμα, τότε για λόγους ισορροπίας θα πρέπει και το αμέσως προηγούμενο τού d' ντουμ να γίνει δίχρονο, οπότε συνολικά το σχήμα του Κυρίλλου αποκαθίσταται ως εξής:

β' μορφή αποκατάστασης

Θεωρώ και τις δύο μορφές αποκατάστασης πιθανές. Η πρώτη πλεονεκτεί κατά το ότι συμφωνεί μετρικά με μία έστω μεταγενέστερη τουρκική πηγή, τον I.H.Özkan. Μειονεκτεί ωστόσο ως προς το ότι το σχήμα των 16^{ων} είναι ιδιαίτερα πυκνό έναντι της υπολοίπου δομής του σχήματος, αλλά και σε σχέση με την βασική χρονική μονάδα – πάντως ανάλογα πυκνό σχήμα έχουμε απαντήσει στο Ντεβρί Κεμπίρ. Η δεύτερη μορφή από άποψη συνολικής ισορροπίας χρονικών αξιών φαίνεται αρτιότερη.

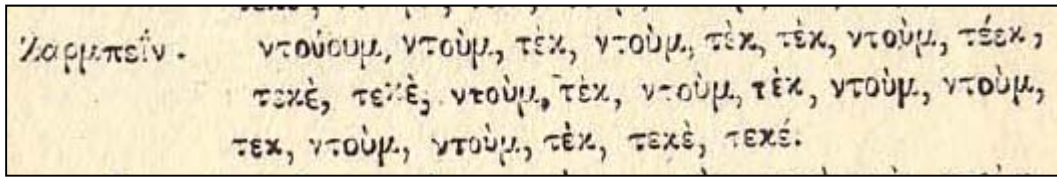
14.2.19. Ζαρπείν, Ζαρμπεϊν

14.2.19.1. Κύριλλος Ζαρπείν

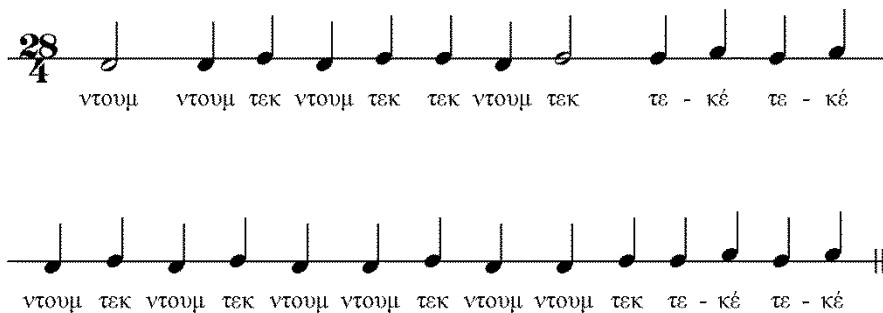


Ο Κύριλλος παραδίδει το Ζαρπείν ως 29σημο με 26 κτύπους.

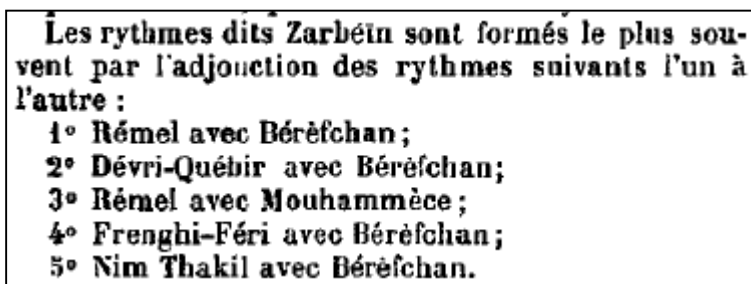
14.2.19.2. Στέφανος Ζαρμπεϊν



Ο Στέφανος συμφωνεί με τον Κύριλλο κατά το πλήθος και το είδος των κτύπων διαφοροποιούμενος στον 3^ο κτύπο όπου αποδίδει το τεκ ως μία χρονική μονάδα έναντι του διχρόνου στην αντίστοιχη θέση τεκ που παραδίδει ο Κύριλλος. Το σχήμα αποδίδεται ως εξής:



14.2.19.3. Η τουρκική παράδοση κατά τον Rauf Yekta. Ο Rauf Yekta μας πληροφορεί ότι το Ζαρπεϊν είναι ένας όρος ή μάλλον γενικός χαρακτηρισμός που αποδίδεται στα ουσούλια εκείνα τα οποία είναι συντεθειμένα από άλλα ουσούλια², ("ENCYCLOPÉDIE" σελ. 3062, βλ. και ΔΔ 14.2.9.3. σελ. 499).



Περί του Ζαρμπεϊν συμφωνεί με τον Rauf Yekta και ο Ι.Η.Özkan στο Θεωρητικό του (σελ. 688), και αναφέρει τις εξής 8 μίξεις, οι οποίες δεν

² Ο ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ, Συμβολαί εις την Ιστορίαν της παρ' ημίν Εκκλησιαστικής Μουσικής, εκδ. τυπογραφείον και βιβλιοπωλείον Κουσουλίνου & Αθανασιάδου, Αθήναι, 1890, στη σελ. 308 αναφέρει για τον Καντεμήρι «Εις αυτόν αποδίδεται η εύρεσις του ρυθμού του καλουμένου τουρκιστί, «Ζαρ μπεϊν» (κύβος ηγεμόνος)».

περιορίζονται σε απλές συζεύξεις ουσουλίων, αλλά σχηματίζονται και από πολλαπλάσια ενός ουσούλ συντιθέμενο με ένα ή με πολλαπλάσια άλλου.

Παραθέτω τον σχετικό κατάλογό του:

1. Φερ (16/4) + Μουχαμές (32/4) = 48/4
2. Νιμ Σακίλ (24/4) + Μπερεφσάν (32/4) = 56/4
3. Δεβρί Κεμπίρ (28/4) + Μπερεφσάν (32/4) = 60/4
4. Διπλό Ντεβρί Κεμπίρ (2 * 28/4) + διπλό Μπερεφσάν (2 * 32/4) = 120/4
5. Διπλό Ρεμέλ (2 * 28/4) + Μουχαμές (32/4) = 88/4
6. Διπλό Ρεμέλ + διπλό Μουχαμές = 120/4
7. Διπλό Φερενγκιφέρ (2 * 28/4) + διπλό Δεβρί Κεμπίρ (2 * 28/4) = 112/4
8. Τριπλό Φερενγκιφέρ + Μπερεφσάν = 116/4

Για το Ζαρμπεϊν που παραδίδουν ο Κύριλλος και ο Στέφανος, εάν δούμε τις αντιστοιχίες των κτύπων ως προς το πλήθος και το είδος τους, και παραβλέποντας ή μάλλον δείχνοντας ανοχή σε κάποιες αναντιστοιχίες χρονικών αξιών, μπορούμε να πούμε ότι σχηματίζεται από Ντεβρί Κεμπίρ και Μπερεφσάν.

ντεβρα ημεσηρ :

ντεβρί
Κεμπίρ

Μπερεφσάν

ζαρμπεϊν

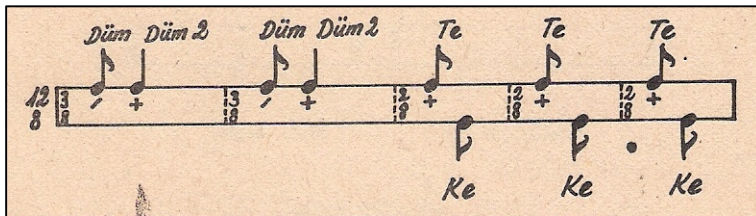
μπερεφσαν.

Το Μπερεφσάν είναι αυτούσια ενσωματωμένο στο όλο σχήμα, ενώ το προηγούμενο του Ντεβρί Κεμπίρ τηρεί μεν το πλήθος και το είδος των κτύπων, αλλά δεν υπάρχει πλήρης αντιστοιχία χρονικών αξιών μεταξύ «προτύπου» και ενσωματωμένου. Αυτό δεν μας παραξενεύει και το αποδεχόμαστε, έχοντας υπ' όψιν μας δύο ενδεχόμενα:

α) Ο Κύριλλος να μην γνωρίζει ότι το Ζαρμπεϊν είναι προϊόν μίξης (στην προκειμένη περίπτωση Μπερεφσάν και Ντεβρί Κεμπίρ), οπότε δεν είναι ιδιαίτερα επιμελής στο να φανεί συνεπής, και

14.2.20.3. Η τουρκική παράδοση.

Ο Rauf Yekta δεν συμπεριλαμβάνει το Φρεγκτζή στην παρακαταλόγη του. Ο Ι.Η.Özkan στο Θεωρητικό του (σελ.626) παραδίδει το Φρεγκτζή ως επίσης 12σημο αλλά με 10 κτύπους.



Συγκρίνοντας το σχήμα του Κυρίλλου με του Ι.Η.Özkan παρατηρούμε ότι μπορούν μετρικά να αντιστοιχηθούν πλήρως. Για να διευκολύνουμε τη σύγκριση μετατρέπουμε τον 12σημο του Κυρίλλου με μετρική μονάδα το όγδοο:

Κυρίλλος

ντουμ ντουμ ντουμ ντουμ ντουμ τεκ ντουμ τεκ τε - κέ τε - κέ

a b c d

Ι.Η.Özkan

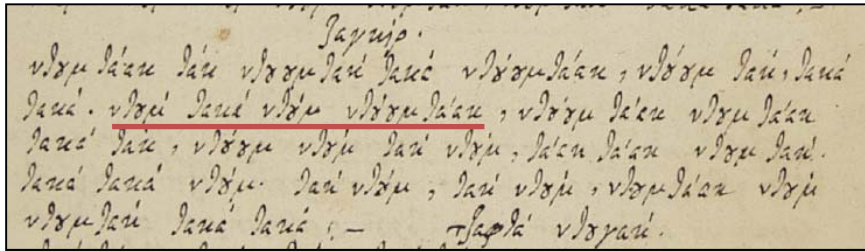
ντουμ ντουμ ντουμ ντουμ τεκ τε - κέ τε - κέ τε - κέ

Τα τμήματα a και b είναι 3σημα. Στο a τα 3 ισόχρονα ντουμ του Κυρίλλου αντιστοιχούν σε ένα μονόχρονο και ένα δίχρονο του Ι.Η.Özkan. Αντιστοίχως, στο τμήμα b, τα ισόχρονα ντουμ, ντουμ, τεκ αντιστοιχούν σε ένα μονόχρονο και ένα δίχρονο ντουμ. Στο c το υπάρχει χρονική αντιστοιχία αλλά διαφορετικό σχήμα κτύπων, ωστόσο έχουμε ήδη δει ότι το σχήμα ντουμ τεκ είναι ισοδύναμο με το τεκέ. Το τμήμα d του Κυρίλλου είναι ταυτόσημο με του Ι.Η.Özkan.

Οπότε μπορούμε να δεχτούμε ότι το σχήμα του Κυρίλλου είναι μια εκδοχή του σχήματος που έρχεται από τις τουρκικές πηγές μέσω του Ι.Η.Özkan.

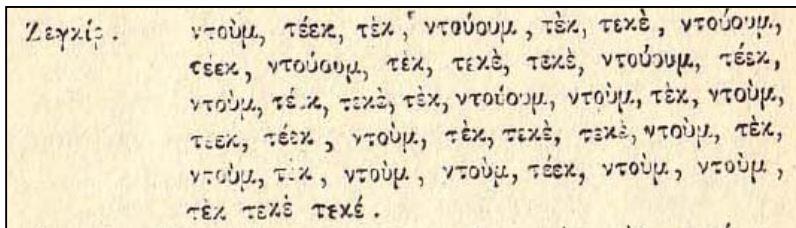
14.2.21. Ζεγκίρι

14.2.21.1. Κύριλλος



Ο Κύριλλος παραδίδει το Ζεγκίρι ως 68σημο.

14.2.21.2. Στέφανος



Ο Στέφανος παραλείποντας το υπογραμμισμένο με κόκκινη γραμμή τμήμα του Κυρίλλου κατά τα άλλα παραδίδει το ίδιο σχήμα το οποίο συνολικά είναι ένας 60σημος.

14.2.21.3. Η τουρκική παράδοση κατά τον Rauf Yekta. Ο Rauf Yekta παραδίδει το ουσούλ αυτό με την γραφή “Zendjir”, ως 60σημο, απαρτιζόμενο από 5 μικρότερα ουσούλια, (“ENCYCLOPÉDIE” σελ. 3058):

| | BATTEMENTS |
|-------------------------------------|------------|
| 1 ^{er} Tchifté duyek | 8 |
| 2 ^e Fahlé | 10 |
| 3 ^e Tchenber | 12 |
| 4 ^e Dénri québir | 14 |
| 5 ^e Béréfchan | 16 |
| | <hr/> 60 |

14.2.21.4. Επανεξέταση του Ζεγκίρι στους Κύριλλο και Στέφανο

Στη συνέχεια θα εξετάσω το κατά πόσον ο Κύριλλος και ο Στέφανος απαρτίζουν το Ζεγκίρι από τα μικρότερα ουσούλια κατά τον τρόπο και την σειρά που μας παραδίδει ο Rauf Yekta. Γί αυτόν τον σκοπό για κάθε συγγραφέα θα παραθέσω μια σειρά πινάκων όπου:

Στην 1^η ενιαία γραμμή θα γράφεται το όνομα του μικρότερου ουσούλ το οποίο αποτελεί μέρος του όλου ουσούλ Ζεγκίρι. Η 2^η και η 3^η γραμμή θα χωρίζονται σε κελιά, και κάθε κελί θα αντιστοιχεί σε μία χρονική μονάδα. Στην 2^η γραμμή θα παρουσιάζεται το ουσούλ-μέρος του όλου, όπως το

έχει παραθέσει ο κάθε συγγραφέας κατά την χωριστή παρουσίασή του (θα το ονομάζω *πρωτότυπο*). Στην 3^η γραμμή (με έντονη γραφή) θα παρουσιάζεται το ουσούλ-μέρος του όλου με την μορφή κατά την οποία έχει ενσωματωθεί στο Ζεγκίρ (θα το ονομάζω *ενσωματωμένο*). Στην 4^η γραμμή θα αριθμούνται τα κελιά-χρονικές μονάδες. Κατ' αυτόν τον τρόπο θα ελέγξω την συνέπεια κάθε συγγραφέα, αν δηλαδή και κατά πόσο έχει ενσωματώσει στο Ζεγκίρ το κάθε πρωτότυπο ουσούλ-μέρος με την ίδια μορφή με την οποία το έχει παρουσιάσει μεμονωμένα.

Κύριλλος

| Τσιφτέ Ντουγέκ | | | | | | | | |
|----------------|-----|----|-----|-------|-------|-----|-----|----|
| ντουμ | τέ- | εκ | τεκ | ντουμ | ντουμ | τεκ | τε- | κέ |
| ντουμ | τέ- | εκ | τεκ | ντου- | ουμ | τεκ | τε- | κέ |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 |

| Φαχτέ | | | | | | | | | | | |
|-------|-----|-------|------|-----|-------|------|-----|-----|----|-----|----|
| ντου- | ουμ | ντου- | ουμ- | τέκ | ντου- | ουμ- | τεκ | τε- | κε | τε- | κέ |
| ντού- | ουμ | τε- | εκ | | ντού- | ουμ | τεκ | τε- | κέ | τε- | κέ |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |

| Τζεμπέρ | | | | | | | | | | | |
|---------|-----|----|-------|-------|-----|-----|----|-------|-----|-----|----|
| ντουμ | τε- | κέ | ντουμ | ντού- | ουμ | τεκ | | τε- | κε | τε- | κέ |
| ντουμ | τε- | κέ | ντουμ | ντού- | ουμ | τέ- | εκ | ντού- | ουμ | τέ- | εκ |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |

| Ντεβρί Κεμπίρ | | | | | | | | | | | | | | |
|---------------|-------|-----|-------|-----|-----|-------|-----|--------|-----|-------|-----|----|-----|----|
| ντουμ | ντουμ | τεκ | ντουμ | τέ- | εκ | τέ- | εκ | ντουμ- | τέκ | | τε- | κέ | τε- | κέ |
| ντουμ | τέ- | εκ | τε- | κέ | τεκ | ντού- | ουμ | ντουμ | τεκ | ντουμ | τέ- | εκ | τέ- | εκ |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 |

| Μπερεφσάν | | | | | | | | | |
|-----------|-----|-------|-----|-------|-------|-------|-------|-------|-----|
| ντουμ | τεκ | ντουμ | τεκ | ντουμ | ντουμ | τεκ | ντουμ | ντουμ | τεκ |
| ντουμ | τεκ | τε- | κέ | τε- | κέ | ντουμ | τεκ | ντουμ | τεκ |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |

| | | | | | | | | | |
|-------|-------|-----|----|--------|-----|-----|----|-----|----|
| | | | | | | τε- | κέ | τε- | κέ |
| ντουμ | ντουμ | τέ- | εκ | ντουμ- | τεκ | τε- | κέ | τε- | κέ |
| 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 |

Παρατηρούμε στον Κύριλλο ότι:

α) Η ενσωμάτωση του *Τσιφτέ Ντουγέκ* είναι ακριβής.

β) Στο *Φαχτέ* το πρωτότυπο και το ενσωματωμένο διαφέρουν ως προς το είδος κτύπων στον 3^ο και 4^ο χρόνο. Η διαφορά αυτή είναι επουσιώδης

χρονικά για το όλο ρυθμικό σχήμα. Η ουσιώδης διαφορά είναι η έλλειψη 5^{ου} χρόνου στο ενσωματωμένο. Οπότε το ενσωματωμένο είναι μικρότερο κατά έναν χρόνο από το πρωτότυπο.

γ) Στο Τζεμπέρ το ενσωματωμένο εμφανίζεται με έναν χρόνο παραπάνω (τον 8^ο). Οπότε το ενσωματωμένο είναι μεγαλύτερο κατά έναν χρόνο από το πρωτότυπο. Η διαφορά είδους κτύπων στον 9^ο και 10^ο χρόνο είναι επουσιώδης χρονικά.

δ) Στο Ντεβρί Κεμπίρ υπάρχουν αξιόλογες ηχοχρωματικές υφής διαφορές μεταξύ πρωτοτύπου και ενσωματωμένου ως προς το είδος των κτύπων από τον 2^ο έως και τον 8^ο χρόνο, ενώ οι διαφορές από τον 12^ο έως το τέλος είναι επουσιώδεις – ωστόσο καμία από τις προαναφερθείσες διαφορές δεν επηρεάζει χρονικά τη δομή του σχήματος. Το ενσωματωμένο εμφανίζει τον 11^ο ως παραπανίσιο χρόνο. Άρα το ενσωματωμένο είναι κατά ένα χρόνο μεγαλύτερο από το πρωτότυπο.

ε) Στο Μπερεφσάν οι διαφορές είναι πολύ περισσότερες από τις ομοιότητες. Συνολικά το ενσωματωμένο υπερτερεί του πρωτοτύπου κατά 6 χρόνους. Ως προς το είδος των κτύπων επουσιώδεις είναι η διαφορά στον 3^ο και 4^ο χρόνο, ενώ αυτές που εμφανίζονται από τον 5^ο έως και τον 8^ο χρόνο δεν μπορούν να παραβλεφθούν από ηχοχρωματική άποψη.

Έχοντας αποδεχτεί την περιγραφική ανεπάρκεια του συστήματος που χρησιμοποιούν ο Κύριλλος και ο Στέφανος για να καταγράψουν τα ουσούλια, θα μπορούσαμε να συγχωρήσουμε τις μικρές χρονικές ατασθαλίες του Κυρίλλου, ως επί μέρους φαινόμενο. Όμως η γενίκευση αυτού του φαινομένου μας κάνει να αναρωτιόμαστε πραγματικά τι θα τον εμπόδιζε να μεταφέρει επακριβώς και να συρράψει τα πρωτότυπα μικρά ουσούλια και να παράγει το Ζεγκίρ, έχοντας μάλιστα το δεδομένο ότι ως προς το πρώτο της σειράς, το Τσιφτέ Ντουγιέκ αποδεικνύεται συνεπής. Οι αρκετές ηχοχρωματικές διαφορές των ενσωματωμένων μερών από τα πρωτότυπα δεν μας εμποδίζουν να τις αποδεχτούμε ως μία επουσιώδη ή και παιγνιώδη παραλλαγή. Όμως οι χρονικές υπερβάσεις ή ελλείψεις είναι ασυγχώρητες, και οδηγούμαι να τις αποδώσω στην γενικότερη αδυναμία της εποχής του να συλλάβει την έννοια του μουσικού χρόνου, του ρυθμού - για να είμαι επιεικής: της ρυθμικής ακρίβειας όπως την αντιλαμβανόμαστε σήμερα - ζήτημα το οποίο επέλυσε ο Χρυσανθος.

Στέφανος

| Τσιφτέ Δουγέκ | | | | | | | | |
|---------------|-----|----|-----|-------|-------|-----|-----|----|
| ντουμ | τέ- | εκ | τεκ | ντουμ | ντουμ | τεκ | τε- | κέ |
| ντουμ | τέ- | εκ | τεκ | ντου- | ουμ | τεκ | τε- | κέ |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 |

| Φαφτί | | | | | | | | | | | |
|-------|-----|-------|------|-----|-------|-----|-----|-----|----|-----|----|
| ντου- | ουμ | ντου- | ουμ- | τέκ | ντού- | ουμ | τεκ | τε- | κέ | τε- | κέ |
| ντού- | ουμ | τε- | εκ | | ντού- | ουμ | τεκ | τε- | κέ | τε- | κέ |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |

| Τζεμπέο | | | | | | | | | | |
|---------|-----|-----|-------|-------|-----|-----|-----|----|-----|----|
| ντουμ | τε- | κέ | ντουμ | ντού- | ουμ | τεκ | τε- | κέ | τε- | κέ |
| ντού- | ουμ | τέ- | εκ | ντουμ | τέ- | εκ | τε- | κέ | τεκ | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 |

| Ντεβρί Κεμπίο | | | | | | | | | | | | | | |
|---------------|-------|-------|-------|-------|-----|-----|-----|--------|-------|-----|-----|----|-----|----|
| ντουμ | ντουμ | τεκ | ντουμ | τέ- | εκ | τέ- | εκ | ντουμ- | τέκ | | τε- | κέ | τε- | κέ |
| ντού- | ουμ | ντουμ | τεκ | ντουμ | τέ- | εκ | τέ- | εκ | ντουμ | τεκ | τε- | κέ | τε- | κέ |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 |

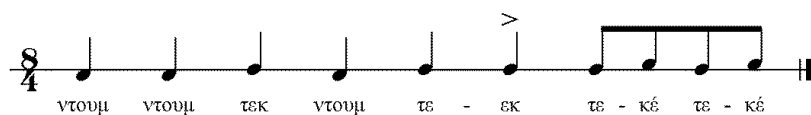
| Μπερεφσάν | | | | | | | | | |
|-----------|-----|-----|-------|-----|-------|-------|-------|-----|-------|
| ντού- | ουμ | τεκ | ντουμ | τεκ | ντού- | ουμ | ντουμ | τεκ | ντουμ |
| ντουμ | | τεκ | ντουμ | τεκ | ντουμ | ντουμ | τέ- | εκ | ντουμ |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |

| | | | | | |
|-------|-----|-----|----|-----|----|
| ντουμ | τεκ | τε- | κέ | τε- | κέ |
| ντουμ | τεκ | τε- | κέ | τε- | κέ |
| 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 |

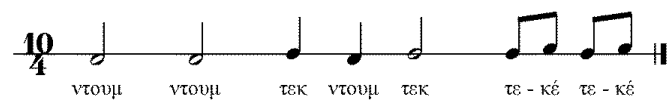
Ο Στέφανος μοιάζει συνεπέστερος του Κυρίλλου στις σχέσεις πρωτοτύπων και ενσωματωμένων. Το Τσιφτέ Δουγέκ το ενσωματώνει επακριβώς, ενώ στις υπόλοιπες ενσωματώσεις, με δεδομένα όσα αναφέρθηκαν ήδη για τον Κύριλλο, οι διαφοροποιήσεις πιστεύω είναι κατανοητές άνευ σχολίων.

Θα δώσω τώρα μία υποδειγματική μορφή του Ζεγκίρ, συγκολλώντας από την παράδοση των Ελλήνων θεωρητικών τα ουσούλια που το απαρτίζουν, με την μορφή τους την οποία είχα καταλήξει να θεωρήσω ως πλέον αποδεκτή κατά την επί μέρους εξέτασή τους. Θα γίνουν οι ανάλογες προσαρμογές των μέτρων ώστε να έχουμε την πρόοδο των χρονικών μονάδων 8-10-12-14-16 που παραδίδει ο Rauf Yekta και η οποία υποκρύπτει την σχέση 4 : 5 : 6 : 7 : 8.

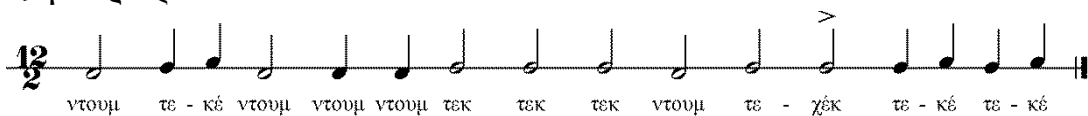
Τσιφτέ (διπλούν) Δουγέκ Χρυσάνθου:



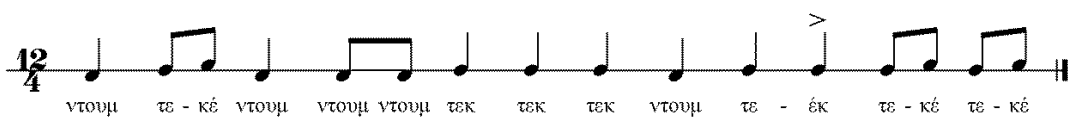
Φαχτέ Κυρίλλου-Στεφάνου αποκαταστημένο



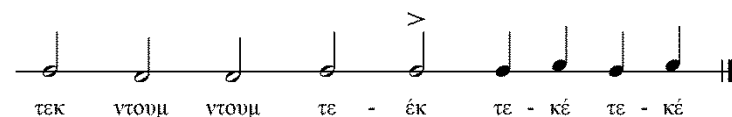
Τζεμπέρ Χρυσάνθου



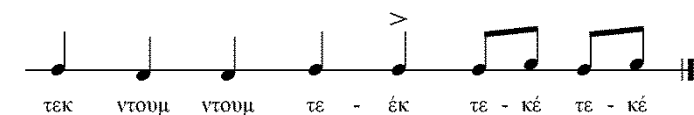
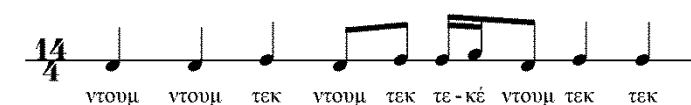
το οποίο προσαρμόζω με μετρική μονάδα το τέταρτο:



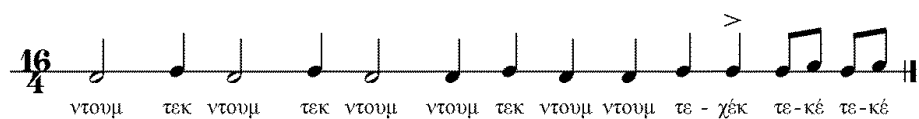
Δεβρί Κεπίρ Χρυσάνθου



το οποίο προσαρμόζω σμικρύνοντάς το για να γίνει 14σημος



Μπερεφσάν Κηλτζανίδη το οποίο είναι σμίκρυνση του Χρυσάνθου



Το υπογραμμισμένο τεκέ παραλείπεται στο αντίστοιχο έντυπο κείμενο του Στεφάνου.

| | | | | | | | | | | |
|----------|------------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|------------|
| 1 ντουμ | 2 τεκ | 3 τεκ | 4 ντουμ | 5 τεκ | 6 τεκ | 7 τεκέ | 8 ντουμ | 9 τεκ | 10 τεκ | 11 ντουμ |
| 1 ντουμ | 2 τεκ | 3 τεκ | 4 ντουμ | 5 τεκ | 6 τεκ | 7 τεκέ | 8 ντουμ | 9 τεκ | 10 τεκ | 11 ντούουμ |
| 12 τεκ | 13 ντουμ | 14 τεκ | 15 ντουμ | 16 τεκέ | 17 ντουμ | 18 τεκέ | 19 ντουμ | 20 τεκέ | 21 τεκέ | |
| 12 τεκ | 13 ντούουμ | 14 τεκ | 15 ντουμ | 16 τεκέ | 17 ντουμ | 18 τεκέ | 19 ντουμ | 20 τεκέ | | 21 ντουμ |
| | | | | | | | | | | 22 ντουμ |
| | | | | | | | | | | 24 ντουμ |
| 23 τεκέ | 24 τεκέ | 25 ντουμ | 26 τεκ | 27 ντουμ | 28 ντουμ | 29 ντουμ | 30 τεκέ | 31 τεκέ | 32 ντουμ | |
| 25 τεκέ | 26 τεκέ | 27 ντουμ | 28 τεκ | 29 ντουμ | 30 ντουμ | 31 ντουμ | 32 τεκ | 33 τεκέ | 34 ντουμ | |
| 33 τεκέ | 34 ντουμ | 35 ντουμ | 36 τεκ | 37 τεκέ | 38 ντουμ | 39 τέεκ | 40 τεκέ | 41 ντουμ | 42 τεκ | |
| 35 τεκέ | 36 ντουμ | 37 ντουμ | 38 τεκ | 39 τεκέ | 40 ντουμ | 41 τέεκ | 42 τεκέ | 43 ντουμ | 44 τεκ | |
| 43 τεκέ | 44 τεκέ | 45 ντουμ | 46 τεκ | 47 τεκ | 48 ντουμ | 49 τεκ | 50 τέεκ | 51 ντουμ | 52 τεκ | 53 τεκέ |
| 45 τεκέ | 46 τεκέ | 47 ντουμ | 48 τεκ | 49 τεκ | 50 ντουμ | 51 τεκ | 52 τέεκ | 53 ντουμ | 54 τεκ | 55 τεκέ |
| 54 ντουμ | 55 τεκ | 56 τεκέ | 57 τεκέ | | | | | | | |
| 56 ντουμ | 57 τεκ | 58 τεκέ | 59 τεκέ | | | | | | | |

Στον Πίνακα 64 έχουν αντιστοιχηθεί τα κείμενα Κυρίλλου (σκιασμένα με κίτρινο κελιά) και του Στεφάνου (άσπρα κελιά).

Τα σκούρα γκρι κελιά αντιπροσωπεύουν τα αναντίστοιχα τμήματα, εκεί δηλαδή που ο ένας δεν περιέχει λέξεις-κτύπους του άλλου. Με γαλάζιο έχουν σκιαστεί τα κελιά με τους παραπανίσιους κτύπους του Στεφάνου.

Στον πίνακα έχει τηρηθεί η στοίχιση του Κυρίλλου.

Από τη σύγκριση Κυρίλλου και Στεφάνου, και από όσα στην επόμενη ενότητα θα ακολουθήσουν, συμπεραίνω ότι οι διαφοροποιήσεις του Στεφάνου, πέραν αυτής της επανάληψης από παραδρομή του σχήματος ντουμ τεκέ τεκέ, είναι άνευ ουσιώδους σημασίας.

14.2.23.3. Η τουρκική παράδοση κατά τον Rauf Yekta. Ο Rauf Yekta παραδίδει ένα ουσούλ το οποίο ονομάζει “Zarbi-Fétih” – του ονόματος αυτού παραφθορά είναι το Ζαρμπουφét. Το ουσούλι αυτό, μας πληροφορεί ο Rauf Yekta, είναι δημιούργημα του μεγάλου θεωρητικού Αμπντούλ Καντίρ, κατά το 1382, έτος κατάκτησης της Ταυρίδος από τον πρίγκιπα Χαϊ Αλή, και πάνω σε αυτό το ουσούλ ο Καντίρ συνέθεσε ένα έργο για τον εορτασμό της κατάκτησης. Ο τότε νεοπαγής ρυθμός ήταν 50σημος, αλλά συν τω χρόνω κατέληξε στην μορφή του 88σήμου, την οποία και μας παραδίδει, (“ENCYCLOPÉDIE” σελ. 3060-61):

♩ = 66



Στην μορφή αυτή μπορούμε να διακρίνουμε αρκετά σημεία - επί μέρους σχήματα - με τα οποία ταυτίζονται αντίστοιχες διαδοχές κτύπων του Κυρίλλου, άρα και του Στεφάνου. Λαμβάνοντας πάντα υπ' όψιν ότι ο συμβολισμός "d k" πάνω από βασικούς χρόνους του Rauf Yekta αντιστοιχεί με το "τεκέ" των ελληνικών συγγραμμάτων, όπως επίσης το σχήμα "d t d t" με το "τεκέ τεκέ", μπορούμε να εντοπίσουμε μεταξύ Κυρίλλου και Rauf Yekta κυρίως ταυτίσεις. Το παρακάτω μουσικό κείμενο είναι ακριβής αντιγραφή του κειμένου του Rauf Yekta με τα αντίστοιχα πάνω από τα στελέχη των φθογοσήμων μονογράμματα τα οποία έχει θέσει για να συμβολίζουν τα είδη των κτύπων. Κάτω από κάθε νότα, ή σύμπλεγμα νοτών, έχω θέσει την λέξη-κτύπο από το κείμενο του Κυρίλλου, όπως θεωρώ ότι αντιστοιχεί στο μουσικό κείμενο του Rauf Yekta. Κάτω από κάθε λέξη του Κυρίλλου θέτω την αρίθμηση της στον Πίνακα 64 και έτσι κάθε λέξη μπορεί να προσδιορίζεται και από τον αριθμό της.

The musical notation is presented in four rows, each containing a series of notes on a staff. Above the notes are letters 'd' and 't' representing syllables. Below the notes are Greek syllables and their corresponding Cyrillic equivalents from the 'Table 64'.

Row 1: Notes 1-16. Above: d, t, t, d, t, t, d, t, d, t, t, d, t, d, t, d. Below: ντουμ, τεκ, τεκ, ντουμ, τεκ, τεκ, τε - κέ, ντουμ, τεκ, τεκ, ντουμ, τεκ, ντουμ, τεκ, ντουμ, τε - κέ. Cyrillic: I, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16.

Row 2: Notes 17-26. Above: d, t, d, t, d, t, d, t, d, t, d, t, d, t, d, t. Below: ντουμ, τεκ(έ), ντουμ, τε - κέ, τε - κέ, ντουμ, τε - κέ, τε - κέ, ντουμ, τεκ. Cyrillic: 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26.

Row 3: Notes 27-39. Above: d, d, d, d, t, d, t, d, t, d, t, d, t, d, t, d, t, d, t. Below: ντουμ, ντουμ, ντουμ, τε - κέ, τε - κέ, ντουμ, τε - κέ, ντουμ, ντουμ, τεκ, τε - κέντουμ, τέ - εκ. Cyrillic: 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39.

Row 4: Notes 40-57. Above: d, t, d, t, d, t, d, t, d, t, d, t, d, d, t, d, t, d, t. Below: τεκέ, ντουμ/τέκ, τε - κέ, τε - κέ, ντουμ, τεκ, τεκ, ντουμ, τεκ, τεκ, ντουμ, τεκ, τε - κέ, ντουμ/τέκ, τε - κέ, τε - κέ. Cyrillic: 40, 41/42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54/55, 56, 57.

α) Στα σημεία A, B, I, K , όπως προείπα, στα "d t" του Rauf Yekta αντιστοιχούν οι συλλαβές της λέξης "τεκέ" του Κυρίλλου, και παρομοίως

στα E, F, H, N, R, στην ακολουθία “*d t d t*” αντιστοιχεί η δίλεξη ακολουθία “τεκέ τεκέ”.

β) Τα πανομοιότυπα σχήματα C και G του Rauf Yekta, θεωρούμε ότι είναι διανθίσεις ενός δίχρονου ντουμ, κάτι που συναντήσαμε και στα: ουσούλ Ρεμέλ (βλ. ΔΔ 14.2.10.5., σελ. 502), ουσούλ Σακίλ (βλ. ΔΔ 14.2.7.5. σελ. 495), αλλά και ως αυτούσιο σχήμα στο σμικρυνθέν Δεβρί Κεπίρ του Χρυσάνθου (βλ. ΔΔ 14.2.21.4. σελ. 527).

γ) Στο D, ακολούθως του C, στο δίχρονο *tek* του Rauf Yekta μπορεί να αντιστοιχηθεί το τεκέ (18) του Κυρίλλου – άλλωστε πιο κάτω, το πανομοιότυπο σχήμα G το ακολουθεί επίσης ένα δίχρονο *tek*, το οποίο απαντούμε αυτή τη φορά ως τεκ (26) στο κείμενο του Κυρίλλου.

δ) Στο L το σχήμα του Rauf Yekta είναι ισοδύναμο χρονικά με το τέεκ (39) του Κυρίλλου, μάλιστα μπορούμε να πούμε ότι το μοτίβο D του Rauf Yekta είναι μία διάνθιση ενός δίχρονου *tek*.

ε) Στο M, αντιστοιχείται στον ένα χρόνο του *dume* το τεκέ» (40) και στο δίχρονο *tek* αντιστοιχούνται τα ντουμ τεκ (41 και 42). Το τρίχρονο M μοιάζει να είναι μια άλλη εκδοχή του σχήματος W (37, 38, 39).

στ) Μια παραλλαγή του προηγούμενου διαμοιρασμού έχουμε και στα P και Q. Στο P το τεκέ αντιστοιχείται σε ένα δίχρονο *dume* διασπασμένο σε δύο απλά *dume*, και στο Q το ντουμ τεκ (54 και 55) αντιστοιχείται σε ένα δίχρονο *tek*, όπως και τα 41 και 42.

Παραθέτουμε το Ζαρμπουνφέτ του Κυρίλλου αποκατεστημένο ως 88σημο:

88
4

ντουμ τεκ τεκ ντουμ τεκ τεκ τε - κέ ντουμ τεκ τεκ ντουμ τεκ ντουμ τεκ ντουμ τε - κέ
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

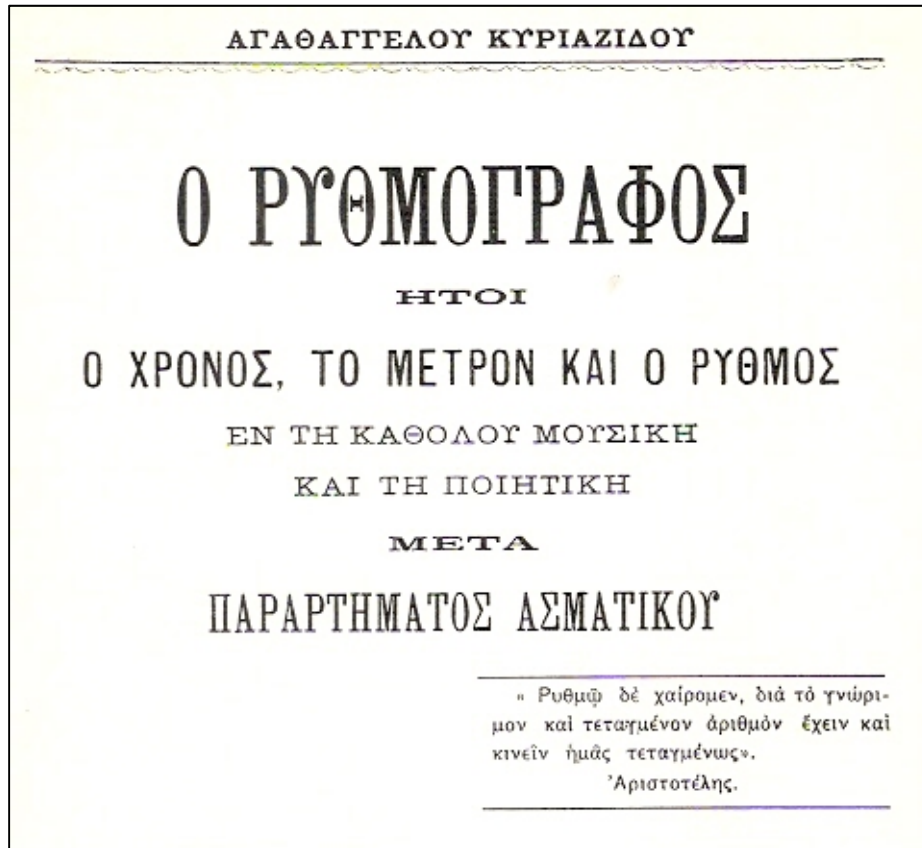
ντουμ τε - κέ ντουμ τε - κέ τε - κέ ντουμ τε - κέ τε - κέ ντουμ τεκ
17 18 19 20 21 22 23 24 25 26

ντουμ ντουμ ντουμ τε - κέ τε - κέ ντουμ τε - κέ ντουμ ντουμ τεκ τε - κέ ντουμ τ[έ]εκ -
27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39

τε - κέ ντουμ τεκ τε - κέ τε - κέ ντουμ τεκ τεκ ντουμ τεκ τ[έ]εκ ντουμ τεκ τε - κέ ντουμ τεκ τε - κέ τε - κέ
40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57

14.3. Ο ΡΥΘΜΟΓΡΑΦΟΣ του Αγαθαγγέλου Κυριαζίδου

Το 1909 εκδίδεται στην Κωνσταντινούπολη ένα εγχειρίδιο για τον ρυθμό, πόνημα του Αγαθαγγέλου Κυριαζίδου, υπό τον τίτλο:



Το εγχειρίδιο αυτό, ολιγοσέλιδο, 72 σελίδων, αφιερώνει το μεγαλύτερο θεωρητικό μέρος του στην αρχαιοελληνική ποιητική μετρική, (έως την σελίδα 27). Εν συνεχεία για 9 σελίδες (28-36) ασχολείται με τον ρυθμό στην τουρκική μουσική, όπου, μετά από μία μικρή εισαγωγή περί των τεχνικών εκμάθησης του ρυθμού από τους Τούρκους, παραθέτει μια παρακαταλογή 40 ουσουλίων. Και κλείνει με διάφορα μουσικά κομμάτια γραμμένα στην νέα εκκλησιαστική σημειογραφία, εκ των οποίων διαφαίνεται η ποικιλία των ρυθμών, των ρυθμικών μοτίβων και αξιών. Στα κομμάτια αυτά συγκαταλέγονται, του Verdi «Θρήνος του Ιερεμία» από τον Nabucco, του Rossini “La Fede” , ένα τραγούδι του Παχτίκου «Το Ναυτόπουλον», και μία σειρά από φωνητικές συνθέσεις της οθωμανικής μουσικής σε ποικίλους ρυθμούς.

Το θεωρητικό μέρος περί της τουρκικής τεχνικής αφομοίωσης των ρυθμών (με τις κρούσεις των χεριών στα γόνατα) παραδίδεται ως εξής:

ἐκ δεκατριῶν χρόνων δέον ἵνα λέγῃται τρεῖς καὶ δεκάσημος· ὁ συγκείμενος ἐκ δεκατεσσάρων, τέσσαρες καὶ δεκάσημος· ὁ συγκείμενος ἐξ εἴκοσι καὶ ἑνός, εἰς καὶ εἰκοσάσημος καὶ οὕτω καθεξῆς.

Ὁ ρυθμὸς ἐν τῇ Τουρκικῇ Μουσικῇ.

Ὁ ρυθμὸς ἐν τῇ Τουρκικῇ Μουσικῇ εἶναι ἀνγκυσιότατος, καθόσον οἱ Τοῦρκοι μὴ ἔχοντες χαρακτηῖρας ὅπως γράφωσι τὰ μέλη, μόνον διὰ τῶν ρυθμῶν δύνανται νὰ κρατῶσιν αὐτὰ εἰς τὴν μνήμην. Ἐσχάτως ὅμως παρεδέχθησαν οἱ πλείστοι τὴν παρασημαντικὴν τῆς Εὐρωπαϊκῆς Μουσικῆς πρὸς περισσυτέραν εὐκολίαν, ἀλλ' ἀληθῶς ὅπως ὀπισθοδρομήσωσιν ὡς πρὸς τὴν Μουσικὴν, ὅπως καὶ παρ' ἡμῖν ἐξέλιπον οἱ σπούδαῖοι μουσικοὶ διὰ τῆς ἐφευρέσεως τῆς νέας παρασημαντικῆς, καθόσον ἡ πολλὴ μελέτη καθίσταται περιττή.

Παρὰ τοῖς Τούρκοις ὡς καὶ παρὰ τοῖς Ἀραβοπέρσις οἱ ρυθμοὶ (οὐσούλια) γεννῶνται ἐκ τῆς κρούσεως τῶν χειρῶν ἐπὶ τῶν γονάτων· κρούοντες δὲ τὴν δεξιὰν χεῖρα ἐπὶ τοῦ δεξιοῦ γόνατος προφέρουσι τὴν λέξιν Διούμ, τὴν ἀριστεράν δὲ ἐπὶ τοῦ ἀριστεροῦ γόνατος τὴν λέξιν Τέκ· αἱ λέξεις αὗται μετασχηματίζονται ὡς βλέπει τις εἰς τὸ οἰκεῖον μέρος (εἰς τὰ οὐσούλια) τὸ μὲν Διούμ εἰς Διουούμ, τὸ δὲ Τέκ εἰς Τέεκ, Τεκὲ καὶ εἰς Τεκκέ κτλ.

Μετροῦνται δὲ οἱ χρόνοι διὰ τῆς θέσεως καὶ διὰ τῆς ἄρσεως· καὶ διὰ μὲν τὴν θέσιν (Διούμ) μετεχειρίζοντο οἱ ἀρχαιότεροι τῶν ἡμετέρων τὸ σημεῖον τόδε O, διὰ δὲ τὴν ἄρσιν τόδε I.

Ὡστε εἰάν κατανοήσωμεν τὰ σημεῖα ταῦτα καὶ ἡμεῖς, δυνάμεθα νὰ γείνωμεν κάτοχοι αὐτῶν καὶ νὰ ἐκτελῶμεν τὴν περίεργον ταύτην χειρονομίαν σὺν τῇ ἐκτελέσει τοῦ ἔσματος καὶ ἀνευ διδασκάλου.

Ἐρμηνεία.

O = Διούμ· κρούομεν τὴν δεξιὰν χεῖρα ἐπὶ τοῦ δεξιοῦ γόνατος ἐξοδεύοντες ἓνα χρόνον.

O = Διουούμ· κρούομεν τὴν δεξιὰν χεῖρα ἐπὶ τοῦ δεξιοῦ γόνατος ἐξοδεύοντες δύο χρόνους.

— 29 —

⁰⁰
0 = Διουουούμ· κρούσεις ἢ αὐτὴ τριῶν χρόνων.

⁰⁰⁰
0 = Διουουουούμ· ἢ αὐτὴ τεσσάρων χρόνων.

I = Τέκ· κρούμεν τὴν ἀριστεράν χεῖρα ἐπὶ τοῦ ἀριστεροῦ γόνατος ἐξοδεύοντες ἕνα χρόνον.

¹
I = Τέέκ· κρούσεις ἢ αὐτὴ δύο χρόνων.

¹¹
I = Τεεέκ· ἢ αὐτὴ τριῶν χρόνων.

¹¹¹
I = Τεεεέκ· ἢ αὐτὴ τεσσάρων χρόνων.

1 = Τεκέ· πρῶτον τὴν δεξιάν ἐπὶ τοῦ δεξιοῦ εἴτα τὴν ἀριστεράν ἐπὶ τοῦ ἀριστεροῦ γόνατος (σχεδὸν ὁμοῦ ἀμφοτέρως ἢ καὶ ἐξ ἡμισείας κατὰ τὴν περιστάσιν)· κρούοντες ἐξοδεύομεν τὸ ὅλον ἕνα χρόνον.

2 = Τεκκέ· πρῶτον τὴν δεξιάν ἐπὶ τοῦ δεξιοῦ εἴτα τὴν ἀριστεράν ἐπὶ τοῦ ἀριστεροῦ γόνατος κρούοντες ἐξοδεύομεν τὸ ὅλον δύο χρόνους ἀνὰ ἕνα.

²
2 = Τεκκεέ· πρῶτον τὴν δεξιάν ἐπὶ τοῦ δεξιοῦ γόνατος κρούοντες ἐξοδεύομεν ἕνα χρόνον προφέροντες τὴν συλλαβὴν Τέκ· εἴτα τὴν ἀριστεράν ἐπὶ τοῦ ἀριστεροῦ γόνατος κρούοντες ἐξοδεύομεν δύο χρόνους προφέροντες τὸ ὑπόλοιπον κεέ· ὥστε τὸ ὅλον τρεῖς χρόνους.

²²
2 = Τεκκεεέ· κρούσεις ἢ αὐτὴ· πρῶτον ἕνα χρόνον, εἴτα τρεῖς· ὥστε τὸ ὅλον ἐξοδεύομεν τέσσαρας χρόνους.

Γνωρίζοντες λοιπὸν τὴν σημασίαν τῶν δηλωθέντων σημείων δυνάμεθα νὰ ψάλλωμεν ἄσμά τι ἐρρυθμισμένον εἴτε μεμελοποιημένον εἰς ρυθμὸν (οὐ-σοῦλι) δεῖνα.

Σημ. Ὡς πᾶς τις ἐννοεῖ τὸ 2 = Τεκκέ δύναται νὰ ἀντικατασταθῇ διὰ τοῦ 0 I = Διούμ Τέκ· τὸ δὲ ² = Τεκέ διὰ τοῦ 0 I = Διούμ Τέέκ· τὸ δὲ ²² = Τεκκεεέ διὰ τοῦ 0 I = Διούμ Τεεέκ.

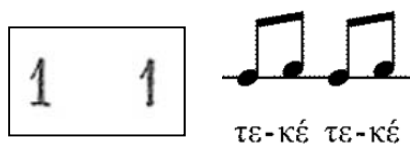
Παρατήρησις. Ἡ λέξις Τεκέ καθὼς καὶ ἡ Τεκκέ συνήθως προφέρονται Τεκιά καὶ Τεκκιά.

Ο Κυριαζίδης, οπωσδήποτε σαφέστερος και ακριβέστερος από τους Χρυσάνθο και Κηλτζανίδη, παραδίδει μία τεχνική εκμάθησης των ρυθμών παρόμοια, διαφοροποιούμενος ως προς κάποιους συμβολισμούς καταγραφής και ως προς τις ηχομιμητικές λέξεις.

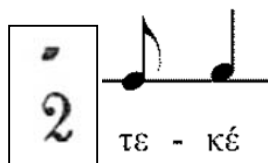
Ο συμβολισμός των ντουμ και τεκ ταυτίζεται με αυτόν του Χρυσάνθου, αλλά το ψηφίο 1 για το τεκ έχει αντικατασταθεί από το I (όπως και στον Κηλτζανίδη).

Καταργεί παντελώς την ηχομιμητική λέξη τεέκ (τεχέκ στον Κηλτζανίδη), καθώς και τον συμβολισμό της.

Υπεισάγει έναν νέο συμβολισμό για το τεκέ, όταν αυτό πραγματοποιείται εντός μιας χρονικής μονάδας. Χρησιμοποιεί γι' αυτό το σκοπό το ψηφίο 1, αντικαθιστώντας έτσι την χρήση του χρυσάνθειου συμβολισμού 2̣.



Επίσης, εφαρμόζει την στίξη πάνω στον αριθμό 2. Το 2 με μία στίξη είναι τρίχρονο και αποδίδεται ως τε-κέ-ε. Το 2 με δύο στίξεις τετράχρονο και αποδίδεται ως τε-κέ-ε-ε, κλπ.

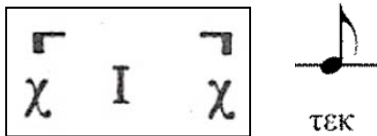


Χωρίς να αναφερθεί ειδικώς στις εισαγωγικές σελίδες 27 και 28, χρησιμοποιεί στα παραδείγματά του και κάποια πλοκή συμβόλων, εμπλέκοντας το σύμβολο «υφέν»: κάθε ζευγάρι συμβόλων που ενώνεται με υφέν εκτελείται μέσα σε μία χρονική μονάδα. Περί αυτών αναφέρεται σε Σημείωση της σελίδας 34 του Ρυθμογράφου.

Σημ. Τα σημεία ταύτα 0 1 1 0 κρουόμενα θέλουν να εξο-
δευτούν ημισυς χρόνος διά τὸ Διούμ καὶ ἡμισυς διά τὸ Τέκ· καὶ πάλιν ἡμι-
σους διά τὸ Τεκὶ καὶ ἡμισυς διά τὸ Διούμ. Οἱ ἀρχαῖοι ὅμως ἀντὶ τούτων
δύνανται νὰ μεταχειρίζωνται τὸ δίσσημον 0 = Διουούμ.



Τέλος, όταν χρειάζεται να δείξει μίαν υποδιπλασιαζόμενη μεμονωμένη αξία, χρησιμοποιεί τα σύμβολα διπλασιασμού και υποδιπλασιασμού της χρονικής αγωγής, περικλείοντάς την σε αυτά:



Περί αυτού σημειώνει ειδικότερα στην σελίδα 34 του ΡΥΘΜΟΓΡΑΦΟΥ αναφερόμενος στο ουσούλ Τσιφτέ Σοφιάν το οποίο και θα εξετάσουμε:

Παρατήρησις
ἐπὶ τοῦ Τσιφτέ Σοφιάν.

Ὅταν γράφωμεν μετὰ τὴν Περσικὴν τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς ἄσμά τι εἰς ρυθμὸν Τσιφτέ Σοφιάν πρέπει, καθ' ἡμέρας, ὁ πέμπτος χρόνος νὰ γράφηται μεταξὺ τῶν δύο χρονικῶν ἀγωγῶν χ χ ἔάν εἶναι φθόγγος· ἔάν ὁ πέμπτος χρόνος εἶναι Κενός ἤτοι διέρχεται ἐν σιωπῇ, τότε δεόν ἐνα γράφηται ὁ Σταυρὸς μετὰ τῆς ἀπλῆς οὕτω + ὁ ἐπινοηθεὶς πᾶν προσφυῶς ὑπὸ τοῦ ἀειμνήστου Θεοδώρου Φωκκέως.

Ὡστε ἡ εἰκὼν θὰ εἶναι τοιαύτη:

~~~~~ χ ~~~~~ χ ~~~~~ +

Διὰ δὲ τὰς σιωπὰς τῶν ρητῶν χρόνων (ὀλοκλήρων) γράφωμεν τὰ συνήθη ~~~~~

Επίσης στην σελίδα 36 αναφέρεται σε μία παραλλαγή της τεχνικής εκμάθησης των ουσουλίων η οποία απαντάται στους Άραβες:

Ὁ ρυθμὸς παρὰ τοῖς Ἀραβῶν ἐκτελεῖται μὲν διὰ τοῦ Διούμ—Τέκ ἀλλὰ διὰ τῆς δεξιᾶς μόνον χειρός. οὕτως ὥστε κρούοντες τὴν δεξιὰν χεῖρα κλείσθην ἐν εἰδὲι πυγμῆς ἐπὶ τοῦ δεξιοῦ γόνατος προφέρουσι τὴν λέξιν Διούμ· κρούοντες δὲ ταύτην ἀνοικτὴν ἤτοι ὅλην τὴν παλάμην ἐπὶ τοῦ δεξιοῦ πάλιν γόνατος προφέρουσι τὴν λέξιν Τέκ. Ἐρρυθμῶς ἐκτελοῦνται μόνον

Στη συνέχεια θα παραθέσω την παρακαταλογή των Οθωμανικών ρυθμών του Κυριαζίδη, ερμηνευμένη σε δυτική σημειογραφία. Για όσα ουσούλια εξ αυτών που παραθέτει έχω ήδη εξετάσει, δίνω την σχετική παραπομπή, και εφόσον δεν παρουσιάζεται κάποια διαφοροποίηση από τα προηγηθέντα συμπεράσματά μας δεν προσθέτω κανένα σχόλιο. Για όσα ουσούλια παραθέτει και δεν τα έχω εξετάσει προηγουμένως, παραθέτω σχετικά σχόλια.

#### 14.3.1. Δουγέκ (βλ. και ΔΔ 14.2.1. σελ. 480)

**Ούσοϋλι Δουγέκ.**

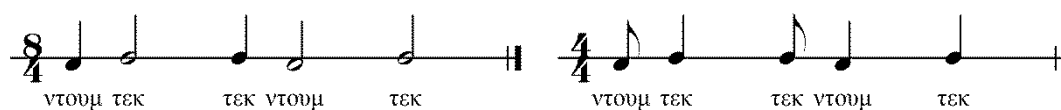
0     $\overset{\cdot}{\text{I}}$     I     $\overset{\cdot}{\text{O}}$      $\overset{\cdot}{\text{I}}$

Διούμ Τέεκ Τέκ Διουούμ Τέεκ

$1 + 2 + 1 + 2 + 2 = 8$  χρόνοι.

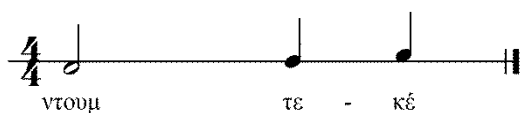
$\frac{1}{2} + 1 + \frac{1}{2} + 1 + 1 = 4$  »

**εἴτε**



#### 14.3.2. Σοφιάν (βλ. και ΔΔ 14.2.2. σελ. 485)

**Σοφιάν.**                       $\overset{\cdot}{\text{O}}$     2     $\overset{\cdot}{\eta}$      $\overset{\cdot}{\text{O}}$     0    I                      = 4



#### 14.3.3. Τσιφτέ Σοφιάν (βλ. και ΔΔ 14.2.2. σελ. 485)

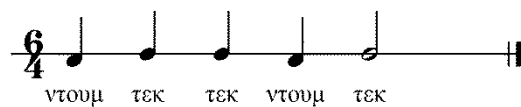
**Τσιφτέ Σοφιάν.**                      0    1    0    I     $\overset{\cdot}{\chi}$     I     $\overset{\cdot}{\chi}$                       = 4  $\frac{1}{2}$



Ο Κυριαζίδης παραδίδει ως *Τσιφτέ Σοφιάν* την 2<sup>η</sup> μορφή *Σοφιάν* του Rauf Yekta, στην οποία τείνει ρυθμικά η μορφή του *Σοφιάν* που παραδίδει ο Κηλτζανίδης, (βλ. ΔΔ 14.2.2.2. σελ. 485 και 14.2.2.3. σελ. 486).

#### 14.3.4. Σεμαϊ (βλ. και ΔΔ 14.2.3.σελ 486)

|                 |   |   |   |   |   |                |
|-----------------|---|---|---|---|---|----------------|
| Γιουρούκ Σεμαϊ. | 0 | 1 | 1 | 0 | 1 | = 6 (ταχύ).    |
| Σεμαϊ.          | 0 | 1 | 1 | 0 | 1 | = 6 (μέτριον). |
| Άγέρ Σεμαϊ.     | 0 | 1 | 1 | 0 | 1 | = 6 (αργόν).   |



Τα τρία αυτά είδη διαφοροποιούνται μόνον κατά την χρονική αγωγή. Ο Χρυσάνθος αναφέρει το *Γιουρούκ Σεμαϊ* ως «ταχύ Σεμαϊ», ενώ ο Κηλτζανίδης αναφέρει την μορφή *Σεμαϊ*. Ο Rauf Yekta αναφέρει και τις 3 μορφές, (βλ. ΔΔ 14.2.3.3. σελ. 488).

#### 14.3.5. Τζορτζίνα

|            |   |   |   |   |   |   |              |
|------------|---|---|---|---|---|---|--------------|
| Τζορτζίνα. | 5 | 0 | 2 | 0 | 1 | 1 | = 5 = 10/16. |
|------------|---|---|---|---|---|---|--------------|



Ο ρυθμός αυτός παραδίδεται πανομοιότυπα από τον Rauf Yekta ως *Djourdjouna*, με την πληροφορία ότι είναι δημοφιλής χορός των περιοχών Μ. Ασίας που κατοικούνται από Αρμένιους και Κούρδους, (*“ENCYCLOPÉDIE”* σελ. 3041). Η ρυθμική του αγωγή είναι ιδιαίτερα ταχεία.

# XVI. — RYTHME DJOURDJOUNA

Voici un rythme très original; il est généralement employé dans les danses populaires de certaines provinces de l'Asie Mineure, habitées par les Kurdes et les Arméniens. Sa forme véritable est celle-ci :



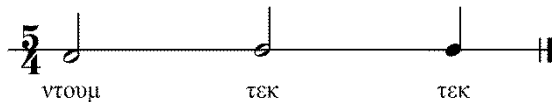
(♩ = 208)

## 14.3.6. Σουρεγια

Σουρεγια.

0 I I

= 5.



Ο ρυθμός αυτός παραδίδεται πανομοιότυπα από τον Rauf Yekta ως *Sureyya* ή *Turc-Akçaghi*. Ο ρυθμός αυτός, κατά τον Rauf Yekta, είναι εφεύρημα του συνθέτη Hadji Arif Bey (1831-1884 ή 5) και πρωτοπαρουσιάστηκε γύρω στα 1870. Έκτοτε τον υιοθέτησαν και άλλοι μουσικοί με αποτέλεσμα την καθιέρωσή του, ("ENCYCLOPÉDIE" σελ. 3030).

# IV. — RYTHME SUREYYA OU TURC-AKÇAGHI

Ce rythme n'était pas employé parmi les Turcs il y a une cinquantaine d'années. Le compositeur bien connu Hadji Arif Bey l'a employé pour la première fois dans ses ravissantes compositions, et depuis lors les autres musiciens ont écrit plusieurs chansons dans ce rythme :



(♩ = 138)

### 14.3.7. Σαρκή Δουγκελί

|                 |   |   |   |   |   |      |
|-----------------|---|---|---|---|---|------|
| Σαρκή Δουγκελί. | 0 | 1 | 1 | 0 | 1 | = 7. |
|-----------------|---|---|---|---|---|------|

7/4

ντουμ τεκ τεκ ντουμ τεκ

Ο Κυριαζίδης εξηγεί τον όρο Σαρκή ή Σαρκί (ΡΥΘΜΟΓΡΑΦΟΣ σελ. 36):

Σαρκί σημαίνει ανατολικόν. Σάρκ λέγεται ή 'Ανατολή. Όποτε Σαρκιά είναι κυρίως τά δημώδη ἄσματα τῶν χωρικῶν τῆς 'Ανατολῆς Τούρκων.

Ο Rauf Yekta παραδίδει πανομοιότυπα το Σαρκί Δουγκελί, ως *Dévri Hindi* ή *Charki Duyègui*. Αναφέρεται στην σύνθεσή του από ένα πυθικό μέτρο και από έναν σπονδείο: ("ENCYCLOPÉDIE" σελ. 3033).

Αναφερόμενος στην αρχαία καταγωγή του ρυθμού, συνδέει την προέλευσή του με την Ινδία.

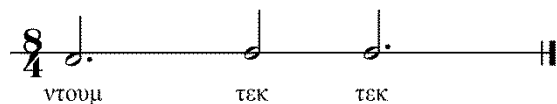
|                                                                                                                                                                                           |                  |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------|
| <p>7/8</p> <p><b>C'est un rythme très ancien : on n'en connaît pas l'inventeur. Il est venu probablement de l'Inde, comme le prouve son nom <i>Dévri-Hindi</i>, « cycle indien ».</b></p> | <p>(♩ = 108)</p> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------|

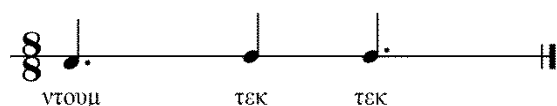
Επίσης, ("ENCYCLOPÉDIE" σελ. 3033), παραδίδει και ένα πιο αργό *Aghir Dévri Hindi* σε ρυθμό 7/4 με τις ίδιες αναλογίες, αλλά με αγωγή ♩ = 66.

|     |   |   |   |   |   |
|-----|---|---|---|---|---|
| 7/4 | d | t | t | d | t |
|-----|---|---|---|---|---|

### 14.3.8. Κατακόφτι

Κατακόφτι.  $\overset{..}{0} \overset{.}{1} \overset{..}{1} \overset{.}{\eta} \overset{..}{0} \overset{.}{0} \overset{..}{1} = 8 \overset{.}{\eta} \frac{8}{8}$

$\frac{8}{4}$  

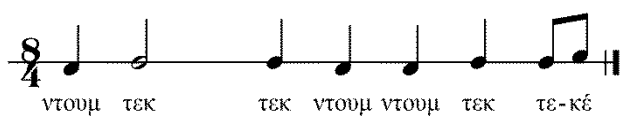
$\frac{8}{8}$  

Κατά τον Rauf Yekta και αυτός ο ρυθμός είναι εφεύρημα του Hadji Arif Bey, και είχε την ίδια ιστορία και τύχη με αυτήν του Σουρεγιά, ("ENCYCLOPÉDIE" σελ. 3036). Παραδίδεται από τον Rauf Yekta ακριβώς όπως τον παραδίδει ο Κυριαζίδης στην β' μορφή των 8/8:

$\frac{8}{8}$   

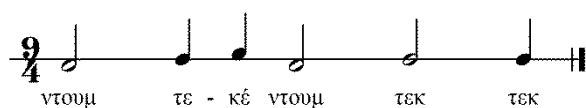
### 14.3.9. Τσιφτέ Δουγέκ (βλ. και ΔΔ 14.2.1.6. σελ. 482).



Τσιφτέ Δουγέκ.  $0 \overset{.}{1} \overset{.}{1} 0 0 \overset{.}{1} 1 = 8.$

$\frac{8}{4}$  

### 14.3.10. Ακσάκ

Ακσάκ.  $\overset{.}{0} 2 \overset{.}{0} \overset{.}{1} \overset{.}{1} = 9.$


$\frac{9}{4}$  

Ο Rauf Yekta, παραθέτει το Ακσάκ ως 9/8 με τις ίδιες αναλογίες και κτυπήματα που παραδίδει ο Κυριαζίδης. Αναφέρει επίσης, ότι το Ακσάκ είναι ένας πολύ συνηθισμένος ανατολίτικος ρυθμός των τουρκικών τραγουδιών, και συντίθεται από έναν χορίαμβο  και ένα τροχαίο  ("ENCYCLOPÉDIE" σελ. 3038).

**XII. — RYTHME AKÇAK**

**C'est un rythme tout à fait oriental et très usité dans les chansons turques ; il est composé d'un cho-riambe et d'un trochée :**

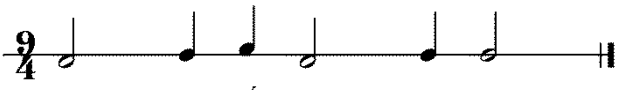
· 9 d d t d t t

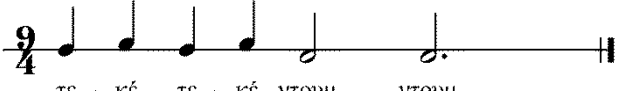


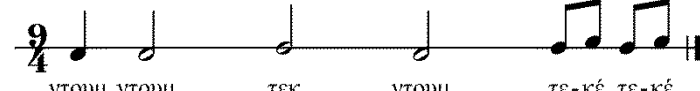
(♩ = 116)

#### 14.3.11. Ουφέρ

|               |   |   |   |   |   |   |      |
|---------------|---|---|---|---|---|---|------|
| Ούφέρ.        | 0 | 2 | 0 | I | I | = | 9.   |
| Κατ' άλλους : | 2 | 2 | 0 | 0 |   | = | 9.   |
| Κατ' άλλους : | 0 | 0 | I | 0 | 1 | 1 | = 9. |

  
ντουμ τε - κέ ντουμ τεκ τεκ

  
τε - κέ τε - κέ ντουμ ντουμ

  
ντουμ ντουμ τεκ ντουμ τε-κέ τε-κέ

Ο ρυθμός αυτός αναφέρεται από τον Rauf Yekta ως "Evfer". Πρόκειται, κατά τον Rauf Yekta, για έναν ρυθμό ελάχιστα χρησιμοποιούμενο στην κοσμική μουσική. Χρησιμοποιείται κυρίως στις μυστικές τελετές των περιδινούμενων δερβίσηδων και θεωρείται ιδιαίτερα ευγενής ρυθμός,

φέρων επίσης και την ονομασία «Ουφέρ των Μεβλεβί». Η μορφή που παραδίδει ο Rauf Yekta είναι πανομοιότυπη με την α' μορφή του Κυριαζίδη, ("ENCYCLOPÉDIE" σελ. 3039).

**XIV. — RYTHME EVFER**

Ce rythme est très peu employé dans la musique mondaine des Turcs : il se rencontre plus spécialement dans les compositions mystiques que les derviches tourneurs exécutent pendant leur danse religieuse. Voyons d'abord la forme de ce rythme noble, auquel on donne aussi le nom *Mevlêri cesfêri* (Evfer des Mevlêvis) :

9 d d t d t t

4 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ |

(♩ = 108)

**14.3.12. Ακσάκ Σεμαϊ** (βλ. και ΔΔ 14.2.3.3. σελ. 488)

'Ακσάκ Σεμαϊ. 0 2 0 1 1 = 10. =  $\frac{10}{8}$ .

$\frac{10}{8}$  ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

ντουμ τε - κέ ντουμ τεκ τεκ

**14.3.13. Αγήρ Ακσάκ Σεμαϊ** (βλ. και ΔΔ 14.2.3.3. σελ. 488)

'Αγήρ 'Ακσάκ Σεμαϊ. Το αυτό άργῶς. =  $\frac{10}{4}$ .

$\frac{10}{4}$  ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

ντουμ τε - κέ ντουμ τεκ τεκ

Τόσο το Ακσάκ όσο και το Αγήρ Ακσάκ Σεμαϊ, είναι ανάλογα του ρυθμού Τζορτζίνα (14.3.5). Ο Rauf Yekta, τους παραδίδει ελαφρώς διαφέροντες κατά τα κτυπήματα (βλ. και ΔΔ 14.2.3.3. σελ 488).

14.3.14. Λεγκ Φαχτέ, (βλ. και 14.2.5.3. σελ. 490).

|             |   |   |   |   |   |   |     |
|-------------|---|---|---|---|---|---|-----|
| Λεγκ Φαχτέ. | 0 | I | 0 | I | 2 | = | 10. |
|-------------|---|---|---|---|---|---|-----|

10  
4

ντουμ τεκ ντουμ τεκ τε - κέ

14.3.15. Φαχτέ

|                                   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |     |
|-----------------------------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|-----|
| Φαχτέ.                            | 0 | 0 | 0 | I | I | I | 0 | I | 1 | 1 | = | 11. |
| Κατ' άλλους τὸ Φαχτέ ἔχει χρόνους |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   | = | 24. |
| Φαχτέ.                            | 0 | 0 | 0 | I | I | I | 0 | I | 2 | 2 | = | 24. |

11  
4

ντουμ ντουμ ντουμ τεκ τεκ τεκ ντουμ τεκ τε - κέ τε - κέ

24  
4

ντουμ ντουμ ντουμ τεκ τεκ τεκ ντουμ τεκ τε - κέ τε - κέ

Ο Κυριαζίδης καθόλα διαφέρει από τα όσα παραδίδει περί του Φάχτε ο Rauf Yekta, τα οποία έχω ήδη εξετάσει στο 14.2.5., σελ. 483 και 484.

14.3.16. Δέβρι Ρεβάν

|              |   |   |   |   |   |   |   |   |   |     |
|--------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|-----|
| Δέβρι Ρεβάν. | 0 | 0 | 0 | I | I | 0 | I | I | = | 13. |
| Κατ' άλλους: | 0 | 0 | 0 | I | I | 0 | I | I | = | 14. |

13  
4

ντουμ ντουμ ντουμ τεκ τεκ ντουμ τεκ τεκ

14  
4

ντουμ ντουμ ντουμ τεκ τεκ ντουμ τεκ τεκ

Η 14σημη β' μορφή του Κυριαζίδη ταυτίζεται μόνον μετρικά με την 14σημη μορφή α' του Δεβρί Ρεβάν που μας παραδίδει ο Rauf Yekta. Ενώ η 13σημη μορφή α' του Κυριαζίδη μπορεί να αναχθεί στην 26σημη β' που μας παραδίδει ο Rauf Yekta, και να θεωρηθεί συνεπτυγμένη μορφή της (βλ. ΔΔ 14.2.4. σελ 489).

### 14.3.17. Τσεμπέρ

|                      |                       |       |
|----------------------|-----------------------|-------|
| Τσεμπέρ (τὸ μικρόν). | 0 1 0 0 0 1 1 1 0 1 1 | = 12. |
| Καὶ ἄλλως :          | 0 1 0 1 0 1 1 1       | = 12. |
| Καὶ ἄλλως :          | 0 1 0 0 0 1 1 1 0 1 1 | = 12. |

12/4

ντουμ τεκ ντουμ ντουμ ντουμ τεκ τεκ τεκ ντουμ τεκ τε-κέ τε-κέ

12/4

ντουμ τεκ ντουμ τεκ ντουμ τεκ τε - κέ τε - κέ

12/4

ντουμ τεκ ντουμ ντουμ ντουμ τεκ τεκ τεκ ντουμ τεκ τε - κέ τε - κέ

Η α' μορφή του Κυριαζίδη είναι ανάλογη με τις μορφές που παραδίδει ο Rauf Yekta ως 12/2 και 12/1, (ΔΔ 14.2.7.5., σελ 495 και 496).

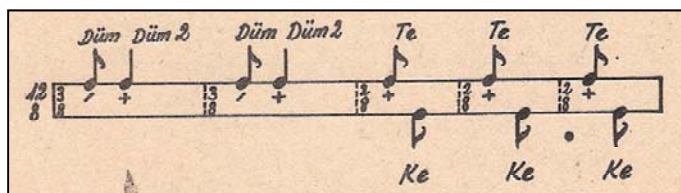
### 14.3.18. Φρεγκτζίν

|            |                 |       |
|------------|-----------------|-------|
| Φρεγκτζίν. | 0 0 0 0 2 2 1 1 | = 12. |
|------------|-----------------|-------|

12/4

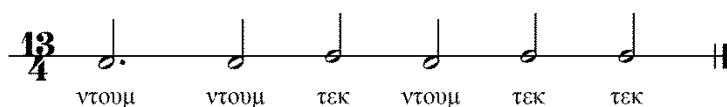
ντουμ ντουμ ντουμ ντουμ τε - κέ τε - κέ τε - κέ τε - κέ

Η μορφή του Κυριαζίδη διαφέρει ελαφρώς από την ανάλογη υποπολλαπλάσια ως 12/8 μορφή που παραδίδει ο Ι.Η.Özkan, κατά το ότι αναλύει το ακροτελεύτιο δίχρονο τε-κέ σπάζοντας κάθε χρόνο του σε τε-κέ, (βλ. και ΔΔ 14.2.20. σελ. 525).



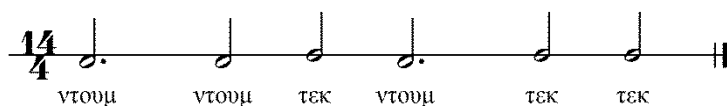
#### 14.3.19. Νέβι Σανί

|                                                                                                                                                       |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Νέβι Σανί. $\overset{..}{0} \overset{..}{0} \overset{..}{I} \overset{..}{0} \overset{..}{I} \overset{..}{I}$ <span style="float: right;">= 13.</span> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|



#### 14.3.20. Δέβρι Χινδί (βλ. και ΔΔ 14.3.7. σελ. 545)

|                                                                                                                                                         |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Δέβρι Χινδί. $\overset{..}{0} \overset{..}{0} \overset{..}{I} \overset{..}{0} \overset{..}{I} \overset{..}{I}$ <span style="float: right;">= 14.</span> |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|



Το Δέβρι Χινδί του Κυριαζίδη μπορεί να συσχετιστεί με αυτό που παραδίδει ο Rauf Yekta ως ανάλογη διπλασιασμένη και διπλή μορφή του.

### 14.3.21. Φρέγκι Φερίγ

|               |                       |       |
|---------------|-----------------------|-------|
| Φρέγκι Φερίγ. | 0 0 0 0 0 1 0 0 1 1 1 | = 14. |
|---------------|-----------------------|-------|

14  
4

ντουμ ντουμ ντουμ ντουμ ντουμ ντουμ ντουμ ντουμ ντουμ ντουμ τεκ ντουμ ντουμ τεκ τε-κέ τε-κέ

Πανομοιότυπα παραδίδει το Φρέγκι Φερίχ ο Rauf Yekta, (*“ENCYCLOPÉDIE”* σελ. 3049), συνοδευόμενο από την πολύ ενδιαφέρουσα πληροφορία ότι η ονομασία αυτή σημαίνει *“à la franque”*. Η λέξη Φρεγκ[ί], η οποία απαντάται και στο *Frenk – Tchine* (Φρεγκτζίν, ΔΔ 14.3.18. σελ. 550), αποδίδεται σε αυτά τα ουσούλια λόγω του ότι εμφανώς ενσωματώνουν τρισήμους του τύπου ♪ ή ανάλογων.

Οι τρισήμοι αυτοί παραπέμπουν κατά τον Rauf Yekta σε επιδράσεις γαλλικών τρισημών ρυθμών επί της τουρκικής μουσικής κατά την επίσκεψη γάλλων μουσικών που συνόδευαν πρεσβευτές του Φραγκίσκου (Francis) του Α' στην Κωνσταντινούπολη<sup>3</sup>. Η αγωγή του ρυθμού είναι:

♪ = 40.

**XXVII. — RYTHME FRENGHI-FÉRI**

Le rythme *Féri* proprement dit sera expliqué prochainement parmi les rythmes qui sont composés de 16 battements. Quant au rythme *Frenghi-Féri*, dont le nom signifie *Féri à la franque*, il est conçu de la manière suivante :

14  
4

d d d d d t d d t d t d t

<sup>3</sup> Πράγματι, επί Φραγκίσκου του Α' (1494-1547), μονάρχη της Γαλλίας από το 1515 ως τον θάνατό του, γαλλικές πρεσβείες είχαν επισκεφτεί επανειλημμένα την Κωνσταντινούπολη στις αρχές της δεκαετίας του 1530 για να συνάψουν με τον Σουλεϊμάν τον Μεγαλοπρεπή μια Γαλλο-οθωμανική Συμμαχία, πράξη ιδιαίτερα παράδοξη και απρόσμενη για τον χριστιανικό κόσμο της εποχής, συνθήκη που διατηρήθηκε χαλαρά έως τον 19<sup>ο</sup> αιώνα.

Si on étudie attentivement la constitution de ce rythme, on devine la cause de sa qualification « à la franque »; il suffit, en effet, de se rappeler les explications historiques que nous avons données à l'occasion du rythme Frenk-Tchine, et de comparer le commencement de ces deux rythmes; on reconnaîtra ainsi dans le Frenghi-Féri l'influence du rythme à 3 temps des musiciens français envoyés par François I<sup>er</sup> à Constantinople.

#### 14.3.22. Μουχαμμές

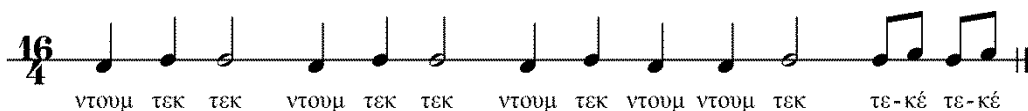
Μουχαμμές. 0 1 0 1 0 0 1 1 0 1 1 0 1 1 = 16.



Ο Μουχαμμές παραδίδεται από τον Rauf Yekta σε ανάλογο μέτρο 16/2 τηρώντας τις αναλογίες μεταξύ των κτύπων, καθώς και τα είδη τους, (βλ. ΔΔ 14.2.14.5. σελ. 515).

#### 14.3.23. Νιμ Χαφίφ

Νιμ Χαφίφ. 0 1 1 0 1 1 0 1 0 0 1 1 1 = 16.



Ο όρος νιμ, όπως έχουμε ήδη δει, σημαίνει μέρος τινός. Το Νιμ Χαφίφ είναι μέρος του Χαφίφ, διατηρώντας κάποια τμήματά του. Όπως είδαμε στο 14.2.13. και ιδιαιτέρως στο 14.2.13.5. της παρούσας διατριβής, το Χαφίφ παραδίδεται ως 32σημος. Ας δούμε στο επόμενο σχήμα ποια τμήματά του

διατηρούνται στο *Νιμ Χαφίφ*, με βάση την μορφή που παραδίδεται από τον Rauf Yekta, με ρυθμική αγωγή ♩ = 50.

$\alpha$   $\beta$   $\gamma$

16  
4

ντουμ τεκ τεκ ντουμ τεκ τεκ ντουμ τεκ ντουμ τεκ τε-κέ τε-κέ

#### 14.3.24. Περεβσάν

|           |                                                                                                                                                       |       |
|-----------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| Περὶ σάν. | $\overset{\cdot}{0} \ \overset{\cdot}{1} \ \overset{\cdot}{0} \ \overset{\cdot}{1} \ \overset{\cdot}{0} \ 0 \ 1 \ 0 \ 0 \ \overset{\cdot}{1} \ 1 \ 1$ | = 16. |
|-----------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|

16  
4

VTOYMI TEK VTOYMI TEK VTOYMI VTOYMI TEK VTOYMI VTOYMI TEK TE-KÉ TE-KÉ

Η μορφή *Περεβσάν* του Κυριαζίδη είναι ανάλογη με αυτήν σε 16/2 του Rauf Yekta, (βλ. ΔΔ 14.2.8.5. σελ. 498).

### 14.3.25. Φερίγ

Φερύγ.

 $\overset{\cdot}{0} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{0} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{0} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{0} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1}$ 
= 16.

16  
4

μου μου τε - κέ μου τεκ μου τεκ τε - κέ μου τεκ τε - κέ τε - κέ

Το ουσούλι αυτό παραδίδεται από τον Rauf Yekta ως 16/2 σε πλήρη αναλογία με αυτό του Κυριαζίδη. Το όνομά του κατά τον Rauf Yekta σημαίνει «υποπαράγωγο» ή «προερχόμενο», λόγω του ότι προέρχεται από το Μουχαμμές, και το πλήρες όνομά του είναι Φερί-Μουχαμμές, ("ENCYCLOPÉDIE" σελ. 3051).

Μουχαμμές

Μπορούμε να αντιληφθούμε ότι το (α) του Μουχαμμές έχει ενσωματωθεί στο Φερί με διπλασιασμένες αξίες, ενώ το (β) έχει ενσωματωθεί επακριβώς.

#### 14.3.26. Νιμ Δεβίρ

Νιμ Δεβίρ

Το Νιμ Δεβίρ του Κυριαζίδη έχει πολλά κοινά στοιχεία με αυτό του Κηλτζανίδη και με αυτό του Rauf Yekta, διαφέροντας ελάχιστα κατά το είδος και το μοίρασμα κάποιων κτύπων. Ο Rauf Yekta το παραδίδει σε συνεπτυγμένη μορφή ως 9/2, (βλ. ΔΔ 14.2.6.4. και 14.2.6.5. σελ. 493).

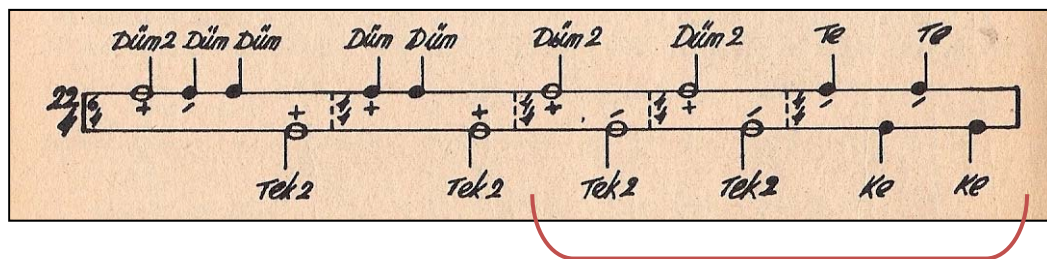
d = 40

### 14.3.27. Χεζίτζ

$$\text{Χεζίτζ} \quad \overset{\cdot}{0} \overset{\cdot}{0} \overset{\cdot}{0} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{0} \overset{\cdot}{0} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{0} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{0} \overset{\cdot}{0} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1} = 22.$$



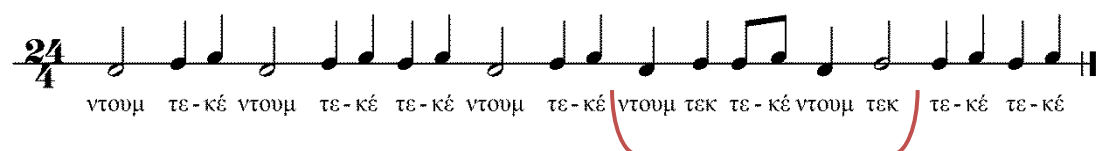
Το Χεζίτζ δεν παραδίδεται από τον Rauf Yekta. Το αναφέρει όμως ο Ι.Η.Özkan στο Θεωρητικό του, σελ. 652, ως Hezeç.



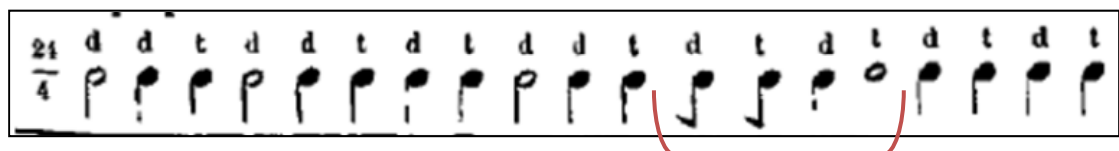
Η μορφή του Ι.Η.Özkan μετρικά συμφωνεί με τον Κυριαζίδη, διαφέρει όμως μετά την 10<sup>η</sup> κίνηση κατά το μοίρασμα των αξιών και το είδος των κτύπων.

### 14.3.28. Νιμ Σακίλ (βλ. και ΔΔ 14.2.9. σελ. 498)

$$\text{Νιμ Σακίλ.} \quad \overset{\cdot}{0} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{0} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{0} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{0} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{0} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{2} = 24.$$



Η μορφή αυτή διαφέρει ελάχιστα από αυτήν που παραδίδει ο Rauf Yekta κατά το μοίρασμα και το είδος κάποιων κτύπων. Έχω εντοπίσει με κόκκινες αγκύλες τις περιοχές που διαφέρουν μεταξύ τους.



### 14.3.29. Δέβρι Κεμπίρ (βλ. και ΔΔ 14.2.11. σελ. 503)

|               |                           |       |
|---------------|---------------------------|-------|
| Δέβρι Κεμπίρ. | 0 0 I 0 I 1 0 I I 0 I 2 2 | = 24. |
| Κατ' άλλους:  | 0 0 I 0 I 2 0 I 0 0 2 2   | = 26. |

**24**  

ντουμ ντουμ τεκ ντουμ τεκ τε-κέ ντουμ τεκ τεκ ντουμ τεκ τε - κέ τε - κέ

**26**  

ντουμ ντουμ τεκ ντουμ τεκ τε - κέ ντουμ τεκ ντουμ ντουμ τε - κέ τε - κέ

Ο Rauf Yekta παραδίδει το Δέβρι Κεμπίρ ως 14σημο, συνεπτυγμένη μορφή του 28σημου που παραδίδει ο I.H.Özkan, (βλ. ΔΔ 14.2.11.5. σελ. 504). Η β' μορφή του Κυριαζίδη, ο 26σημος, είναι πανομοιότυπη με αυτήν που παραδίδει ο Κηλτζανίδης (βλ. ΔΔ 14.2.11.4. σελ. 504) και η οποία όπως είδαμε μπορεί να προσαρμοστεί και ως 28σημος. Η συνολική εικόνα αξιοπιστίας του Κυριαζίδη, όμως, αφήνει ανοικτό το ενδεχόμενο οι μορφές τις οποίες παραδίδει να ήταν παλαιότερα εν χρήσει.

### 14.3.30. Δέβρι Ρεβάν

|                       |             |       |
|-----------------------|-------------|-------|
| Δέβρι Ρεβάν (έτερον). | 0 0 I 0 I I | = 26. |
|-----------------------|-------------|-------|

**26**  

ντουμ ντουμ τεκ ντουμ τεκ τεκ

Η μορφή του Κυριαζίδη συμπίπτει με αυτήν που παραδίδει ως 26σημο ο Rauf Yekta, (βλ. ΔΔ 14.2.4.3. σελ. 489).

### 14.3.31. Σαρκή Δέβρι Ρεβάν

|                    |                                 |       |
|--------------------|---------------------------------|-------|
| Σαρκή Δέβρι Ρεβάν. | 0 I I 0 I I 0 I 0 I I 0 I 0 I I | = 26. |
|--------------------|---------------------------------|-------|

**26**  

ντουμ τεκ τεκ ντουμ τεκ ντουμ ντουμ τεκ ντουμ τεκ τεκ ντουμ τεκ ντουμ τεκ τεκ

Το ουσούλ *Σαρκή Δέβρι Ρεβάν* δεν παραδίδεται από κάποια τουρκική πηγή. Μετρικά δεν διαφέρει από το απλό *Δέβρι Ρεβάν*, κάτι που μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για παραλλαγμένη μορφή του ως προς το μοίρασμα των αξιών και τους κτύπους.

#### 14.3.32. Εβσάτ (βλ. και ΔΔ 14.2.16. σελ. 517)

|        |                     |       |
|--------|---------------------|-------|
| Εβσάτ. | 2 2 0 1 0 0 1 2 0 0 | = 26. |
|--------|---------------------|-------|

26  
4

τε - κέ τε - κέ ντουμ τεκ ντουμ ντουμ τεκ τε - κέ ντουμ ντουμ

Η μορφή που παραδίδει ο Κυριαζίδης είναι ανάλογη μετρικά του 26σημου που παραδίδει ο Ι.Η.Özkan, και συμφωνούν κατά τις σχέσεις των αξιών και τους κτύπους, (βλ. ΔΔ 14.2.16.3. σελ. 518).

#### 14.3.33. Ρεμέλ (βλ. και ΔΔ 14.2.10. σελ. 501)

|        |                                       |       |
|--------|---------------------------------------|-------|
| Ρεμέλ. | 0 2 0 2 2 0 2 0 1 1 0 1 1 0 1 0 0 1 1 | = 28. |
|--------|---------------------------------------|-------|

28  
4

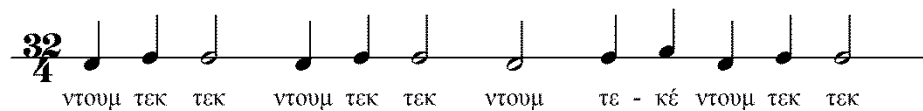
ντουμ τε - κέ ντουμ τε - κέ τε - κέ ντουμ τε - κέ

ντουμ τεκ τε-κέ ντουμ τεκ τεκ ντουμ τεκ ντουμ ντουμ τεκ τε-κέ τε-κέ

Η μορφή αυτή του *Ρεμέλ* συμφωνεί εντυπωσιακά με την μετρικά ανάλογη της σε 28/2 που παραδίδει ο Rauf Yekta (βλ. ΔΔ 14.2.10.5. σελ.502) και προς την οποία ελάχιστα παρεκκλίνει ο Κηλτζανίδης ως προς το μοίρασμα κάποιων αξιών και σε μερικούς κτύπους.

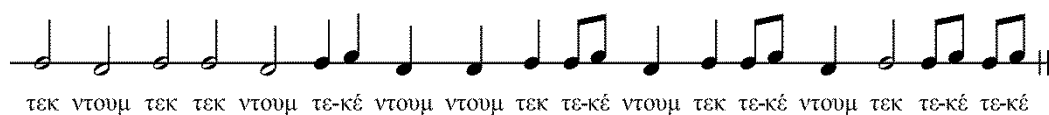
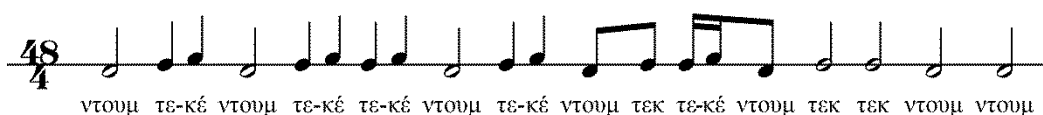
### 14.3.34. Χαφίφ

Χαφίφ. 0 1 1̇ 0 1 1̇ 0 2 0 1 1̇ 0 2 0 0 1 1 0 1 1 0 1̇ 1 1 = 32.



### 14.3.35. Σακίλ (βλ. και ΔΔ 14.2.13. σελ. 510)

Σακίλ. 0 2 0 2 2 0 2 0 1 1 0 1̇ 1̇ 0 0 1̇ 0 1̇ 1̇  
0 2 0 0 1 1 0 1 1 0 1̇ 1 1 = 48.



Ο Κυριαζίδης παραδίδοντάς μας ως Σακίλ έναν 48σημο, διαφέρει τόσο από τον Χρύσανθο και τον Κηλτζανίδη, όσο και από τον Rauf Yekta που μας παραδίδουν το Σακίλ ως 32σημο. Συμφωνεί ωστόσο εντυπωσιακά με την μορφή που παραδίδει ο Ι.Η.Özkan, στο Θεωρητικό του σελ. 679.

48/4 ikinci merteye  
Sakıl usûlü

Usûlün devamı

Türk Musikisi Usûlleri ile Kurulum Vahdeleri / 679

#### 14.3.36. Τσεμπέρ (το μέγα)

Τσεμπέρ (τὸ μέγξ). 0 2 0 0 0 1 1 1 0 1 1 2 2 = 48.

48/4

Η μορφή αυτή του Τσεμπέρ δεν παραδίδεται από τις τουρκικές πηγές. Παρατηρούμε ωστόσο ότι έχει μεγάλη συγγένεια κτύπων με την μορφή που παραδίδει ο Χρυσάνθος, διαφέροντας όχι κατά το μέτρο, (διότι το 48/4 με το 24/4 έχουν σχέση αναλογίας 2:1), αλλά ως προς κάποιες αξίες στην αρχή του μέτρου, τις οποίες και εντοπίζουμε με αγκύλες, (βλ. και ΔΔ 14.2.7. σελ. 494):

24/4

### 14.3.37. Δέβρι Κεμπίρ (έτερον)

Δέβρι Κεμπίρ (έτερον). 0 0 1 0 1 1 0 1 1 0 1 1 1 = 14.



Με αυτήν την 14σημη μορφή συμφωνεί απολύτως η μορφή Δεβρί Κεπίρ που παραδίδει ο Rauf Yekta, (βλ. ΔΔ 14.2.11.5. σελ 504 και 505).

### 14.3.38. Ζεντζίρ

Όπως ήδη έχουμε εξετάσει (ΔΔ 14.2.21 σελ. 527) το Ζεντζίρ ή Ζεγκίρ ανήκει στην κατηγορία των Ζαρπεϊν, των εκτεταμένων ουσουλίων που είναι συναρμοσμένα από άλλα ουσούλια. Ως προς την συναρμογή ο Κυριαζίδης και ο Rauf Yekta ταυτίζονται. Ως προς τον διαμοιρασμό των κτύπων ο Κυριαζίδης είναι συνεπής με όσα επί μέρους έχει αναφέρει για κάθε ουσούλι που μετέχει στην φόρμα του Ζεντζίρ. Περί του όρου Ζαρπεϊν, ή Δαρπεϊν, ο Κυριαζίδης αναφέρει τα εξής με τα οποία συμφωνούν και οι τουρκικές πηγές, χωρίς όμως να αναφέρουν ότι ο εφευρέτης του Δαρπεϊν είναι ο Καντεμήρις, (βλ. και ΔΔ σελ. 523, υποσημείωση 1).

Δαρμπεϊν. Ή λέξις Δαρμπεϊν είνχι ό Δυϊκός του Δάρπ. Κχι ή λέξις Δάρπ σημαίνει χρόνος ρυθμικός· ώστε Δαρπεϊν σημαίνει δύο ουσούλια όμοι· π. χ. ό θέλων νά μελοποιητή ζσμχ τι (Σχρκι ή Πιστέ κτλ.) είς ρυθμόν τέσσερχ και τεσσαρχκοντάσημον μεταχειρίζεται δύο ουσούλια ήνω· μένα· ως τὸ Ρεμέλ μετά του Περεβσάν  $28+16=44$ . Τοιουτοτρόπως ένοϋνται τὸ Δέβρι Κεμπίρ μετά του Περεβσάν  $24+16=40$ . Τὸ Ρεμέλ μετά του Μουχαμμές  $28+16=44$ . Τὸ Φρέγκι Φερίγ μετά του Περεβσάν  $14+16=30$ . Τὸ Νίμ Σχκίλ μετά του Περεβσάν  $24+16=40$ . Πρῶτος δ' έφευρέτης του Δαρμπεϊν είνχι ό Δηνυήτοιος Καντεμῆρις.

Ζεντζιρ. 0  $\dot{1}$  1 0 0 1 1, 0 0 0 1 1 1 0 1 1 1, (Τσιφτέ Δουγέκ και Φαχτέ).  
 0 1 0 0 0  $\dot{1}$  1 1 1 0  $\dot{1}$  1 1, (Τσεμπέρ).  
 0 0 1 0  $\dot{1}$  1 0  $\dot{1}$   $\dot{1}$  0  $\dot{1}$  1 1, (Δέβρι Κεμπίρ).  
 0  $\dot{1}$  0  $\dot{1}$  0 0 1 0 0  $\dot{1}$  1 1. (Περεβσάν).  
 $8 + 10 + 12 + 14 + 16 = 60.$

**Σημ.** Ως πᾶς τις βλέπει τὸ Ζεντζιρ συνίσταται ἐκ πέντε ούτου-  
 λίων, ἐξ οὗ καὶ τὸ ὄνομα Ζεντζιρ = "Αλυτος.

$\frac{8}{4}$  ντουμ τεκ τεκ ντουμ ντουμ τεκ τε - κέ

$\frac{10}{4}$  ντουμ ντουμ ντουμ τεκ τεκ τεκ ντουμ τεκ τε - κέ τε - κέ

$\frac{12}{4}$  ντουμ τεκ ντουμ ντουμ ντουμ τεκ τεκ τεκ ντουμ τεκ τε - κέ τε - κέ

$\frac{14}{4}$  ντουμ ντουμ τεκ ντουμ τεκ τε-κέ ντουμ τεκ τεκ ντουμ τεκ τε-κέ τε-κέ

$\frac{16}{4}$  ντουμ τεκ ντουμ τεκ ντουμ ντουμ τεκ ντουμ ντουμ τεκ τε-κέ τε-κέ

### 14.3.39. Χαβί

[illegible]

64  
4

ντουμ τε - κέ ντουμ τεκ τε-κέ ντουμ τεκ ντουμ τε - κέ τε - κέ ντουμ

τε - κέ τε - κέ ντουμ τεκ τε-κέ ντουμ τεκ ντουμ ντουμ τε - κέ τε - κέ

ντουμ τε - κέ ντουμ ντουμ τεκ τε - κέ ντουμ τεκ τε - κέ ντουμ τεκ τε-κέ τε-κέ

ντουμ τεκ τεκ ντουμ τεκ τεκ ντουμ τεκ ντουμ ντουμ τεκ τε - κέ τε - κέ

Ο Ι.Η.Özkan, στο Θεωρητικό του σελ. 682, μας παραδίδει μια μορφή του *Αγέρ Χαβί* 64σημη σε μέτρο 64/2 εντυπωσιακά ανάλογη με αυτήν του Κυριαζίδη.

64/2 üçüncü mertebeye Ağır Hâvî Usulü velvelelendirilmiş

14.3.40. Δάρπι Φετίχ (βλ. και ΔΔ 14.2.23. σελ. 532)

Δάρπι Φετίχ. 0̇ 1̇ 1̇ 0̇ 1̇ 1̇ 2̇ 0̇ 1̇ 1̇ 0̇ 1̇ 0̇ 1̇ 0̇ 2̇ 0̇ 1̇ 1̇ 0̇ 1̇ 0̇ 2̇

2̇ 0̇ 2̇ 0̇ 1̇ 1̇ 0̇ 1̇ 0̇ 0̇ 0̇ 2̇ 2̇ 0̇ 2̇ 0̇ 0̇ 1̇ 1̇ 0̇ 1̇ 1̇ 0̇

1̇ 1̇ 1̇ 0̇ 1̇ 1̇ 0̇ 1̇ 1̇ 0̇ 1̇ 0̇ 0̇ 1̇ 1̇ 1̇ = 83.

88  
4

ντουμ τεκ τεκ ντουμ τεκ τεκ τε - κέ ντουμ τεκ τεκ ντουμ τεκ ντουμ τεκ

ντουμ τε-κέ ντουμ τεκ τε-κέ ντουμ τεκ τεκ ντουμ τε-κέ τε-κέ ντουμ τε-κέ ντουμ τεκ τε-κέ ντουμ

τεκ ντουμ ντουμ ντουμ τε - κέ τε - κέ ντουμ τε - κέ ντουμ ντουμ τεκ τε-κέ ντουμ τεκ

τε-κέ ντουμ τεκ τε-κέ τε-κέ ντουμ τεκ τεκ ντουμ τεκ τεκ ντουμ τεκ ντουμ ντουμ τεκ τε-κέ τε-κέ

Με την μορφή που παραδίδει ο Κυριαζίδης ταυτίζεται απόλυτα ο Rauf Yekta, (βλ. ΔΔ 14.2.23.3. σελ 534).

#### 14.4. Κατακλείδα

Παρά τις, πολλές φορές, δαιδαλώδεις διαδρομές από κείμενο σε κείμενο, σε συνδυασμό με τουρκικές πηγές, πιστεύουμε, αναδείχτηκε ένα πολύ σημαντικό μέρος της αξιοπιστίας των πληροφοριών που μας παραδίδονται μέσω των ελληνικών συγγραμμάτων. Ιδιαίτερος ο ΡΥΘΜΟΓΡΑΦΟΣ του Κυριαζίδη, προηγούμενος των έντυπων τουρκικών θεωρητικών εκδόσεων, επιβεβαιώνεται από τις μετέπειτα απόψεις των Τούρκων θεωρητικών. Παρατηρώντας μάλιστα ότι όπου δεν καλύπτεται από την μία υστερότερή του πηγή, καλύπτεται από την άλλη, αναρωτιόμαστε σε ποιόν βαθμό ίσως ο ίδιος απετέλεσε πηγή για τους Τούρκους θεωρητικούς, δεδομένου ότι οι νεότεροι Τούρκοι θεωρητικοί δεν αναφέρονται σε σύγχρονους τους ή αμέσως παλαιότερους τους Έλληνες

θεωρητικούς, όπως ήδη έχουμε επισημάνει. Ο ίδιος ο Κυριαζίδης πάντως θεωρεί ότι η τουρκική μουσική είναι κληροδότημα των Βυζαντινών:

Εἰς τὴν Τούρκικὴν Μουσικὴν ἀνήκουσιν οἱ Πεστέδες, τὰ Πεσρέφια, τὰ Κιάρια, τὰ Σεμαϊά καὶ τὰ Νακήσια καὶ αὕτη ἡ Μουσικὴ εἶναι καθαρῶς Βυζαντινὴ τὴν ὁποῖαν παρέλαβον καὶ ἐκαλλιέργησαν οἱ Τούρκοι.

απόσπασμα από τον *ΡΥΘΜΟΓΡΑΦΟ* του Κυριαζίδη σελ. 36.

Έχοντας σχηματίσει λοιπόν μιαν στέρεα εικόνα για το σύνολο των παραδεδομένων ουσουλίων, είμαστε σε θέση να αξιοποιήσουμε το Κεφάλαιο αυτό για την ανάλυση και την μεταγραφή μουσικά κείμενα της εποχής των οποίων η ρυθμική βασίζεται στην τέχνη των ουσούλ.

Πριν κλείσω αυτό το Κεφάλαιο θεωρώ απαραίτητο να αναφερθώ και πάλι στην αξιολογή σχετική εργασία των μουσικολόγων Eugenia Popescu-Judetzu και Adriana Arabi Sirli “*SOURCES OF 18<sup>th</sup> CENTURY MUSIC*”, της οποίας σημαντικό μέρος αποτελεί η ψηλάφηση του χειρογράφου του Κυρίλλου. Ωστόσο, πέραν κάποιων ταξινομικών στοιχείων και συγκρίσεων με το χειρόγραφο του Παναγιώτου Χαλάτζογλου, δεν υπεισέρχονται σε λεπτομερή έλεγχο και αποκατάσταση της μορφής των ουσουλίων όπως παραδίδονται από τα χειρόγραφα, διότι δεν επεκτείνονται ούτε στην σύγκριση με μεταγενέστερες ελληνικές πηγές, ούτε με τουρκικές.

## 15. ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΑ και ΟΡΓΑΝΟΛΟΓΙΚΑ

### 15.1. Μορφολογικά

Πολύ λίγες πληροφορίες περί της μορφολογίας των συνθέσεων του εξωτερικού μέλους μάς παρέχουν τα έντυπα ελληνικά συγγράμματα. Από όλους τους συγγραφείς, μόνον ο Κηλτζανίδης αφιερώνει μία σελίδα της Μ.Δ. για να μας μεταφέρει, όπως ο ίδιος λέει, όσα παραδίδει ο Καντεμής, εξ ου και τα εισαγωγικά στο σχετικό κείμενό του:

— 165 —

#### ΠΕΡΙ ΠΕΣΡΕΦΙΩΝ (Στροφών) ΚΑΙ ΜΠΕΣΤΕΔΩΝ (Δεσμῶν.)

« Τὰ περισσότερα Πεσρέφια συντίθενται παρ' Ἀραβοπέρσαις ἐκ τεσσάρων Χανέδων (Οἴκων).

« Ὁ πρῶτος χανές (πρῶτος οἶκος) ὀνομάζεται παρ' αὐτοῖς Σέρχανές. Ἀκολουθῶς ἔρχεται ὁ Μιουλαζιμές, εἶτα ὁ Ὀρτάχανές (μεσαῖος οἶκος), καὶ κατόπιν ὁ τέταρτος ἦτοι ὁ τελευταῖος οἶκος, ὁ Σόνχανές λεγόμενος.

« Πεσρέφιά τινα ἔχουσι καὶ τὸ λεγόμενον Ζίγιλ, ὅπερ προηγείται τοῦ Σόνχανέ. Τὰ τοιαῦτα Πεσρέφια ὀνομάζονται καὶ Πέσχανελίδικα.

« Εἰς ἄλλα πάλιν μετὰ τὸ Ὀρτάχανέ καὶ Σόνχανέ παίζονται καὶ αὖθις ὁ Σέρχανές. Τοῦτο γίνεται εἰς τὰ τῶν Περσῶν καὶ Ἰνδῶν Πεσρέφια ὀνομαζόμενα Σέρχανεσί Μιουλαζιμέ ». Ταῦτα καθ' ἃ λέγει ὁ Καντεμής.

Γενικῶς ὅμως τὰ Πεσρέφια καὶ οἱ Μπεστέδες ἀποτελοῦνται ἐκ τεσσάρων Στίχων ὀνομαζομένων: Μπρινδζιχανέ, Ίκινδζιχανέ, Μιάνχανέ, καὶ Σόνχανέ. ἦτοι, πρῶτος οἶκος, δεύτερος οἶκος, ὀξὺς οἶκος, καὶ τέταρτος ἢ μᾶλλον τελευταῖος οἶκος.

Διὰ νὰ καταστήσω δὲ γνωστὰς πᾶσι τοῖς περὶ τὰ τοιαῦτα ἀσχολουμένοις, τὰς βάσεις καὶ τὰς καταλήξεις τῶν πολυαρίθμων καὶ ποικίλων Μακαμίων, τίθημι πρῶτον τὴν περὶ ἐκάστου Μακαμίου ὁδηγίαν, ἔπειτα τὴν σχετικὴν αὐτοῦ κλίμακα, καὶ τελευταῖον τὸ ὁδεῦον ἴδιον μέλος τετονισμένον· τοὔτεστι διασαφηνίζω τριχῶς ἕκαστον Μακάμιον.



Σε αυτό το μικρό κείμενο, ο Κηλτζανίδης αναφέρεται μόνο σε δύο φόρμες, αυτήν του *πεςρέφ* και αυτήν του *μπεστέ*. Το *πεςρέφ*, όπως γνωρίζουμε από την προφορική παράδοση που έχει ως τις μέρες μας επιβιώσει, αλλά και από τις μουσικές εκδόσεις ρεπερτορίου, είναι μια οργανική φόρμα, ενώ ο *μπεστές* τραγουδιστική μακροσκελής φόρμα με οργανική συνοδεία. Τόσο το *πεςρέφ* όσο και ο *μπεστές* είναι μέρη της φόρμας *φασίλ* που απαρτίζεται από α) εισαγωγικό αυτοσχεδιασμό «ταξίμι», β) *πεςρέφ*, γ) *κιαρ* ή *κιαρί*: έντεχνη καλοφωνία, που στην μεταβυζαντινή ορολογία αποδίδεται ως «μάθημα», δ) *μπεστέ*, ε) *αγήρ σεμάι*, στ) *γαζέλ*: φωνητικό αυτοσχεδιασμό σολιστικό, ή με την υπόκρουση κάποιου οργάνου, ή σε διάλογο με κάποιο όργανο, ζ) *σαρκί*, τραγούδι λαϊκής προέλευσης, και η) *σαζ σεμάι*: οργανικούς χορούς.

Η λέξη *πεςρέφ* είναι περσική, σύνθετη από το *pīš* που σημαίνει «προ», «εμπρός», και από το *rev* που σημαίνει «αυτός που πάει», οπότε η σημασία της συνολικά είναι «προηγούμενο – αυτό που προηγείται», το προοίμιο, με δυτική μουσική ορολογία το *preludio*.

Τόσο τα *πεςρέφια*, όσο και οι *μπεστέδες*, έλκουν την φόρμα τους από απλές ποιητικές φόρμες. Απαρτίζονται από μέρη, τα οποία στην γενική ορολογία της ποίησης ονομάζουμε *στροφές*, και εδώ ειδικά ονομάζονται *χανέδες* ή *οίκοι*.

Ο όρος *οίκος*, που αναφέρεται στο παρατεθέν κείμενο του Κηλτζανίδη, είναι μουσικοποιητικός όρος που προέρχεται από την μορφή του *κοντακίου*. Το *κοντάκιο* είναι μια μακροσκελής ποιητική και μουσική φόρμα στροφική, της μορφής A, A1, A2, A3.....A24. Το A, το οποίο ονομάζεται *προοίμιον* ή και –καταχρηστικώς– *κοντάκιον*, είναι η πρώτη στροφή και συνάμα το πρότυπο όλων των υπολοίπων στροφών, πρότυπο μετρικό, αλλά και μελωδικό. Οι υπόλοιπες στροφές ονομάζονται *οίκοι του κοντακίου*, ή απλώς *οίκοι* και μιμούνται μετρικά αλλά και μελωδικά το *προοίμιον*. Οι *οίκοι* είναι απεριόριστοι τον αριθμό, ωστόσο ο πιο συχνός αριθμός του πλήθους τους σε μία ποιητική σύνθεση είναι ο 24. Στις περισσότερες περιπτώσεις *κοντακίων*, μετά από κάθε *οίκο* ενός *κοντακίου*, ακολουθεί ένα μονόστιχο ή εν πάση περιπτώσει ολιγόστιχο εύκολο στην απομνημόνευση προσάρτημα, κοινό για όλους τους *οίκους* του, το οποίο ονομάζεται *εφύμνιον*. Οπότε, στην περίπτωση η μορφή γίνεται:

A-ε, A1-ε, A2-ε, A3, A4-ε ..... A24-ε.

Το εφύμνιον, πέρα από το ότι νοηματικά λειτουργεί ως μια έξυπνα φτιαγμένη κατακλείδα, μουσικά αποτελεί ένα είδος καταληκτικής μελωδικής φράσης, της οποίας η λειτουργία είναι όχι μόνον να παραμείνει στην μνήμη του εκκλησιάσματος, αλλά επιπλέον να το κεντρίσει, ούτως ώστε να συμμετάσχει συμψάλλοντάς την με τους ψάλτες.

Στα πεσρέφια ο όρος *χανές* = *οίκος* διατηρεί από την ποιητική καταγωγή του την έννοια της ρυθμικής κατασκευής η οποία αποτελεί ένα πρότυπο. Η πρότυπη ρυθμική κατασκευή βασίζεται σε κάποιο ουσούλι, το οποίο την απαρτίζει επαναλαμβανόμενο 1, 2, 4, 8, 16 φορές, αναλόγως βεβαίως και του μήκους του, διότι ένα εκτεταμένο ουσούλι όπως το *Δαρπί Φετίχ* που είναι 88σημο, αρκεί από μόνο του για να αποτελέσει έναν οίκο. Οι οίκοι των πεσρεφιών ακολουθούν μετρικά αυτήν την πρότυπη ρυθμική κατασκευή, αλλά κάθε οίκος χτίζει πάνω σε αυτή τη ρυθμική κατασκευή μια διαφορετική μελωδία, και αυτή είναι μία πρώτη ουσιώδης διαφοροποίηση από το κοντάκιο, του οποίου όλοι οι οίκοι έχουν την ίδια μελωδία. Βεβαίως, λόγω του ότι δεν έχει σωθεί καμία μουσική καταγραφή κοντακίου, δεν αποκλείεται καθόλου, ως μετεξέλιξη, οι οίκοι ενός κοντακίου διατηρώντας την κοινή κατά το προσίμιο μετρική, να διαφοροποιούνταν μελωδικά, διατηρώντας απαρασάλευτο μελωδικά μόνον το εφύμνιο.

Ο Καντεμήρις κατά τον Κηλτζανίδη μάς παραδίδει τους εξής όρους:

1. *Χανές*: οίκος

2. *Σερ*: ο Κηλτζανίδης τον αποδίδει ως «πρώτος», ωστόσο αξίζει να σημειώσουμε ότι στα λόγια οθωμανικά ή αραβοπερσικά, ο όρος σημαίνει «κεφαλή» και επί της στρατιωτικής ιεραρχίας «επικεφαλής».

3. *Μιουλαζιμές* (εκ του *μουλαζίμ*): επίσης αραβοπερσική λέξη που σημαίνει επί της στρατιωτικής ιεραρχίας τον «ακόλουθο» τον χαμηλής ιεραρχίας αξιωματικό, τον δόκιμο. Εδώ μπορούμε να διακρίνουμε μια μακρινή αναλογία των όρων *σερ* και *μουλαζιμές* με τους δυτικούς μουσικούς όρους της Αντίστιξης *dux* και *comes*, (δούκας και κόμης). Ο

Μιουλαζιμές, είναι λοιπόν ένα είδος επωδού, που ακολουθεί κάθε έναν από τους 3 Οίκους.

4. Ορτά: μεσαίος

5. Σον: τελευταίος

6. Ζίγιλ: πρόσθετο, προσάρτημα.

7. Πεςχανελήδικα: ονομάζονται έτσι τα πεσρέφια των οποίων του Σον χανέ προηγείται ένα ακόμη μέρος, το Ζίγιλ. Ο O. Write ωστόσο, μέσα από την μελέτη των μουσικών κειμένων του Καντεμήρι, συνδέει το ζίγιλ, κατά την σημασία του ως «προσάρτημα», με κάθε χανέ ενός πεσρεφιού. Κατ' αυτόν τον τρόπο κάθε χανές των πεσχανελήδικων πεσρεφιών ολοκληρώνεται με ένα ζίγιλ, όπως παρομοίως κάποιων κοντακίων κάθε οίκος τους ολοκληρώνεται με το εφύμνιο. Δεδομένου ότι κάθε χανές αναλαμβάνει μελωδικά μία περιοχή της όλης έκτασης ενός Μακαμιού-τρόπου, γενικώς ισχύει ότι ο Σερ Χανές κινείται στην χαμηλή περιοχή ενός Μακάμ, ο Ορτά στην μεσαία και ο Σον στην υψηλή. Το Ζίγιλ, όπως προκύπτει από την παράδοση των μουσικών κειμένων του Καντεμήρι, μελοποιείται στην χαμηλή περιοχή, οπότε για να μπορεί να προσαρτηθεί και στους τρεις χανέδες ενός πεσρεφιού, ουσιαστικά στρέφει καταληκτικά την μελωδία κάθε χανέ προς την χαμηλή περιοχή του Μακάμ. Μας είναι ήδη γνωστό ότι ο όρος «πες» που σημαίνει χαμηλός, ως μουσικός όρος συνδέεται με τους φθόγγους της χαμηλής περιοχής, πχ πες χιτζάζ, πες σεμπά, άρα και με όλη την χαμηλή περιοχή. Τα πεσχανελήδικα πεσρέφια λοιπόν, είναι αυτά τα οποία ολοκληρώνουν κάθε οίκο τους επιστρέφοντας στην χαμηλή περιοχή.

8. Σερ χανεσί μιουλαζιμέ: ο όρος αυτονόητα σημαίνει «αυτά τα πεσρέφια στα οποία ο Σερ Χανές γίνεται και ακόλουθος» δηλαδή, αυτά που ολοκληρώνονται με μία υπενθυμητικού χαρακτήρα επανάληψη του Σερ Χανέ, όπως ακριβώς και άρχισαν.

Οι 8 παραπάνω όροι, όπως ξεκαθαρίζει ο Κηλτζανίδης προέρχονται από τον Καντεμήρι. Περί των όρων «χανές», «μιουλαζιμές» και «ζίγιλ» παρόμοια αποφαίνεται και ο Owen Write, στο Part I, του *DEMETRIUS CANTEMIR, The Collection Of Notation, (d) forme*, σελίδες xxi και xxii, χωρίς να τους αναλογεί με την φόρμα του κοντακίου.

Ο Κηλτζανίδης, επίσης αναφέρεται στην σύγχρονή του ορολογία για τους οίκους, η οποία συντηρείται από τους Τούρκους έως και σήμερα. Κατ' αυτή:

1. Μπιριντζί: πρώτος (από το τουρκικό αριθμητικό «bir = ένα»)
2. Ικιντζί: δεύτερος (από το τουρκικό αριθμητικό «iki = δύο»)
3. Μιαν: οξύς, αυτός που κινείται στην υψηλή περιοχή ενός Μακάμ.
4. Σον: ο τελευταίος, όπως ήδη είδαμε.

Στην νεώτερη μουσική ορολογία της τουρκικής μουσικής, ο όρος *μιουλαζιμές* έχει υποκατασταθεί από τον αραβικής προέλευσης όρο *τεσλίμ* που σημαίνει «ενδιάμεσος», και ως μουσικός όρος την επωδό, το ρεφρέν.

Σύμφωνα με τα παραπάνω έχουμε τις εξής μορφές πεσρεφιών:

**1<sup>η</sup> μορφή:** Σερ Χανές – Μιουλαζιμές – Ορτά Χανές – Μιουλαζιμές – Σον Χανές – Μιουλαζιμές, ή συνοπτικά: X1 – M – X2 – M – X3 – M.

**2<sup>η</sup> μορφή, Πεσχανελήδικα:** [Σερ Χανές + ζίγιλ] - Μιουλαζιμές – [Ορτά Χανές + ζίγιλ] – Μιουλαζιμές – [Σον Χανές + ζίγιλ] – Μιουλαζιμές, ή συνοπτικά: [X1+ζ] – M – [X2+ζ] – M – [X3+ζ] – M.

Στις δύο αυτές μορφές εάν προστεθεί στο τέλος τους ο Σερ Χανές τότε γίνονται Σερ Χανεσί Μιουλαζιμέ, οπότε έχουμε κατ' αυτόν τον τρόπο συνολικά 4 μορφές πεσρεφιών, τις οποίες μιμούνται και οι μορφές των μπεστέδων, δηλαδή των μεγάλων τραγουδιών. Αυτές οι φόρμες συνδέονται με την εποχή του Καντεμήρι ή και αρκετά μετά. Πάντως, τα περισσότερα περσέφια του νεότερου ρεπερτορίου (μέσα 19<sup>ου</sup>-20<sup>ου</sup> αιώνας) απαρτίζονται από 4 οίκους κάθε έναν τους ακολουθούμενο από το τεσλίμ, συνοπτικά: X1 – T – X2 – T – X3 – T – X4 – T.

Αναλυτικά:

Μπιριντζί Χανές – Τεσλίμ – Ικιντζί Χανές – Τεσλίμ – Μιαν Χανές – Τεσλίμ – Σον Χανές Τεσλίμ.

Στα περισσότερα περσέφια και μπεστέδες, οι χανέδες και ο μιουλαζιμές είναι ισόρροθοι, απαρτίζονται από τον ίδιο αριθμό μέτρων. Επίσης, είναι σύνηθες ο κάθε χανές αλλά και ο μιουλαζιμές κάθε φορά να επαναλαμβάνονται, να παίζονται δύο φορές.

Ελάχιστα μορφολογικά παραδίδει και ο Κυριαζίδης στον *ΡΥΘΜΟΓΡΑΦΟ*, σελ. 36 *Περί των εν τη Αραβική Μουσική Μακαμίων και Ρυθμού*:

α) Παρόλο που ορισμένα ουσούλια είναι ισόρρυθμα μεταξύ των, όπως πχ. ο *Μουχαμμές* και το *Φερίγ*, ή το *Περεβσάν*, δεν είναι δυνατόν το ένα να υποκαταστήσει το άλλο ως ρυθμική βάση:

“Ὅπως ἐν τῇ μετροποιίᾳ τὰ κῶλα τοῦ γ' εἰδους ἐνῶ ἐξωτερικῶς ἔχουσι τοὺς πόδας ἀνομοίους, ρυθμικῶς ὅμως ἰσοῦνται, τοιοῦτοτρόπως καὶ

— 35 —

ἐν τῇ Τουρκικῇ ἢ Ρυθμικῇ Μουσικῇ ὑπάρχουσι ρυθμοί, οἵτινες ἐξωτερικῶς ἀνόμοιοι ὄντες ἰσοῦνται ρυθμικῶς. Καὶ ὅπως τὸ ποίημα τὸ ποιηθέν εἰς μέτρον λ. χ. ἀνκρεόντειον δὲν δύναται νὰ ἀπαγγελθῇ καὶ κατὰ τὸ ἀριστοφάνειον, μολοντί τυχὼν ἰσχύοντι ρυθμικῶς, τοιοῦτοτρόπως καὶ ἄλλα μεμελοποιημένον εἰς τὸν ρυθμὸν λ. χ. Μουχαμμές δὲν δύναται νὰ ἐκτελεσθῇ μὲ τὸν ρυθμὸν Περεβσάν, οὔτε μὲ τὸν Φερίγ οὔτε μὲ τὸν Νίμ Χκφίφ, μολοντί καὶ οἱ τέσσαρες οὗτοι ἰσοῦνται ρυθμικῶς. Οὕτω καὶ ἐν τῇ Εὐρωπαϊκῇ Μουσικῇ τεμάχιον ἐρρυθμισμένον εἰς μέτρον ἕξ ὀγδοῶν ( $\frac{6}{8}$ ) δὲν δύναται νὰ ἐκτελεσθῇ μὲ τὸ τρίπλ τετράπλ ( $\frac{3}{4}$ ) μολοντί τὰ δύο τετράπλ μέτρα ἰσοῦνται ρυθμικῶς ὥς εἴρηται.

β) Οι *[M]πεστέδες*, οι οποίοι είναι μεγάλης έκτασης τραγούδια, βασίζονται σε ρυθμικούς κύκλους: αυτή είναι η σημασία της έκφρασης «εκτελούνται ερρhythμως». Ενώ τα *Σαρκιά*, τα λαϊκά ανατολίτικα τραγούδια, βασίζονται σε απλούστατα μέτρα, κυρίως σε ουσούλ *Σοφιάν* – αυτή είναι και η σημασία της φράσης «εκτελούνται εγχρόνως», διότι το απλό μέτρο επιτελεί αυτόν τον σκοπό, όχι να διαρρυθμίζει αλλά να κρατάει τον χρόνο, ώστε η μουσική να είναι έγχρονη:

Ἐρρhythμως ἐκτελοῦνται μόνον τὰ ἐκτεταμένα ἄλλαχ' οἷον Πιστέδες κλ. τὰ δὲ Σαρκιά κ.τ.τ. ἐκτελοῦνται μόνον ἐγχρόνως· δυνάμεθα εἰπεῖν μόνον διὰ τοῦ Σοφιάν.

γ) Ολίγα πραγματολογικά και ονοματολογικά για την Αραβοπερσική μουσική που την διακρίνουν από την Τουρκική:

Ὁ Πεστὲς Ἀρχιδιστὶ λέγεται Ταρτίχα· τὸ Πεσρέφ—Πέσρεφ· τὸ Σαρ-  
κί—Μέζεπ· ὁ τραγωδιστὴς—ζακὴρ· οὕτως ὀνομάζεται κυρίως ὁ ἀναγι-  
νώσκων τὸ ἱερὸν Κοράνιον, ἡ τραγωδίστρια λέγεται μαβάλιμ.

Τὰ Σαρκιά δὲν ἀνήκουσιν εἰς τὴν Τουρκικὴν Μουσικὴν ἀλλὰ εἰς τὴν  
Ἀνατολικήν. Σαρκί σημαίνει ἀνατολικόν. Σάρκ λέγεται ἡ Ἀνατολή. Ὡστε  
Σαρκιά εἶναι κυρίως τὰ δημώδη ἄσματα τῶν χωρικῶν τῆς Ἀνατολῆς  
Τούρκου.

Εἰς τὴν Τουρκικὴν Μουσικὴν ἀνήκουσιν οἱ Πεστέδες, τὰ Πεσρέφια,  
τὰ Κιάρικ, τὰ Σεμαϊά καὶ τὰ Νακήσια καὶ αὕτη ἡ Μουσικὴ εἶναι καθα-  
ρῶς Βυζαντινὴ τὴν ὁποῖαν παρέλαβον καὶ ἐκαλλιέργησαν οἱ Τούρκοι.

Στα παραπάνω θα πρέπει να προσθέσω λίγα λόγια για τα σεμαϊ των οποίων η φόρμα είναι παρόμοια με των πεσρέφ, αλλά παρότι γίνεται αναφορά σε αυτά, δεν παραδίδεται η φόρμα τους από τους Έλληνες συγγραφείς. Τα σεμαϊ[α] απαρτίζονται επίσης από τρεις χανέδες και έναν μιουλαζιμέ. Μελοποιούνται πάντα σε 10σημο ρυθμό Ακσάκ Σεμαϊ. Μετά το μιουλαζιμέ που ακολουθεί τον τελευταίο χανέ, η φόρμα συμπληρώνεται με ένα ή δύο μικρά μέρη μελοποιημένα στους δσήμους γιουρούκ, ή αγήρ σεμαϊ, και τέλος ολοκληρώνεται με τον μιουλαζιμέ : (10/8) : Χ1-Μ-Χ2-Μ-Χ3-Μ- : (6/8) Β-[Γ] – (10/8) Μ. Και εδώ μπορεί να γίνει χρήση του ζίγιλ, όπως επίσης κάθε μέρος να παίζεται δύο φορές. Τα παραπάνω προκύπτουν από την γραπτή παράδοση των μουσικών κειμένων του Καντεμήρι, αλλά και από νεώτερα.

## 15.2. Οργανολογικά

Περί των μουσικών οργάνων πληροφορίες παρέχει μόνον ο Χρυσάνθος, ενώ ο Στέφανος στην «ΕΡΜΗΝΕΙΑ» αντιγράφει μερικές γραμμές του Χρυσάνθου και τις αναπαράθετει παρεμβάλλοντάς της στο κείμενο του Κυρίλλου (ΕΡΜΗΝΕΙΑ σελ. 11 και 12).

Ο Χρυσάνθος στο Βιβλίο Ε' Κεφ. Δ Περί Μουσικών Οργάνων παραθέτει τα εξής:

**15.2.1. Τα μουσικά όργανα βοηθούν στην αισθητοποίηση της μουσικής,** η οποία όταν ασκείται μόνο με τον νου ή την φωνή, είτε ως ερμηνεία, είτε ως σύνθεση, μπορεί να οδηγήσει σε σφάλματα μη αντιληπτά. Τα μουσικά όργανα βοηθούν στην φανέρωση των σφαλμάτων:

§. 432...

**Κ**αθώς ὁ προφήτης Δανιήλ, διδαχθεὶς τὴν σοφίαν τῶν Χαλδαίων, δὲν ἔβλαψε παντελῶς τὴν θεῖαν καὶ ἱερὰν διδασκαλίαν· οὕτω καὶ ὁ φιλόμουσος, ὅταν ἀποκτήσῃ τὴν ἰδέαν ἑνὸς ὄργάνου μουσικῆς καὶ τὴν χρῆσιν, ὥσάν ἡ μέλισσα, θέλων νὰ τρυγᾷ μόνον τὰ χρήσιμα, καὶ νὰ παρατρέχῃ τὴν εἰς τὰ ἀνίερα μεταχείρισιν τοῦ ὄργάνου, δὲν βλάπτει τὴν ἱερὰν ψαλμωδίαν, ἐνδυναμούμενος εἰς τὴν γνῶσιν τῆς Μουσικῆς. Ἐπειδὴ ἐκεῖνα ἃ τινὰ ποιεῖ ἀοράτως ἡ φωνὴ μέσα εἰς τὸν λάρυγγα καὶ εἰς τὸ στόμα, ταῦτα δύναται νὰ βλέπῃ μὲ τοὺς ὀφθαλμοὺς τοῦ ὁ μουσικὸς ἐπὶ τοῦ ὄργάνου. Ὅσα δὲ σφάλματα τύχῃ νὰ φύγωσιν ἀπὸ τὴν ἀντίληψιν τοῦ νοῦς, ὅταν μελίξῃ τινὰς μόνον μὲ τὴν φωνήν, αὐτὰ διὰ τοῦ ὄργάνου φανερόνονται, καὶ ἀξιοῦνται διορθώσεως.

απόσπασμα ἀπὸ τὸ ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ σελ 192

**15.2.2. Τα ὄργανα κατὰ κατηγορίες** με βάση τον τρόπο παραγωγῆς του ἤχου τους. Στις κατηγορίες αυτές ο Χρῦσανθος συγκαταλέγει ονομασίες ὀργάνων τῆς ἐλληνικῆς ἀρχαιότητος ὅπως ἡ σαμβύκη, ἀλλὰ καὶ σύγχρονά του λαϊκῆς προέλευσης ὅπως ἡ κάρδα, ἡ καὶ λόγιας ὅπως τὸ ταμποῦρ ἀλλὰ με τὴν ἀρχαιοελληνικὴ ονομασία του πανδουρίς . Ἡ ὀργανολογία αὐτὴ εἶναι γενικῆς γνώσεως καὶ ἀναφοράς, δὲν συγκεκριμενοποιεῖται σὲ κάποια ἐποχὴ. Οἱ γενικὲς κατηγορίες εἶναι:

**α. Εμπνευστά:** πνευστά, ἀερόφωνα.

**β. Εντατά:** ἐγχορδα, ὄργανα ποὺ χορδίζονται (εντείνονται, ἐκ τοῦ τάσις [τῆς χορδῆς]) - δὲν νὰ κάνει διάκριση σὲ τοξωτά νυκτά, καὶ πληκτά.

**γ. Κρουστά.** Εἰδικῶς γιὰ τὰ κρουστά θεωρεῖ ὅτι ὁ ἐξ αὐτῶν παραγόμενος ἤχος δὲν διακρίνεται ὡς πρὸς τὴν οξύτητα καὶ τὴν βαρύτητα.

§. 433. Ἀπὸ τὰ μουσικὰ λοιπὸν ὄργανα, ἄλλα μὲν εἶναι ἐμπνευστά, ἄλλα δὲ ἐντατά, καὶ ἄλλα κρουστά. Καὶ ἐμπνευστά μὲν εἶναι, Αὐλὸς, Ψδραυ-

λος, Πλαγίαυλος, Φώτιγξ, Σύριγξ, Σάλπιγξ, Κάρδα, καὶ τὰ λοιπά. Ἐντατά δὲ, Λύρα, Κιθάρα, Κινύρα, Σπάδιξ, Πανδουρίς, Φόρμιξ, Πικτίς, Σαμβύκη, Λεκίς, Τρίγωνον, Κανόνιον, Σαντοῖρ, Κλαβεσσέν, καὶ τὰ λοιπά. Κρουστά δὲ εἶναι τὰ Τύμπανα, καὶ ὅσα ἄλλα εἶναι ὅμοια, μὴ διακρίνοντα οξύτητα καὶ βαρύτητα (α).

αποσπάσματα ἀπὸ τὸ ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ σελ 192 καὶ 193

Τα κρουστά όργανα συνδέονται με τον ρυθμό, ενώ τα εμπνευστά και τα εντατά με την μελωδία. Τα μελωδικά όργανα χωρίζονται σε α) μονόφθογγα, όπως όλα τα πνευστά πλην της γκάιντας, που έχουν δηλαδή την δυνατότητα παραγωγής ενός φθόγγου κάθε φορά, αλλά δεν έχουν τη δυνατότητα παραγωγής συνηχήσεων, και β) σε πολύφθογγα, όπου σε αυτήν την κατηγορία ανήκουν κυρίως όλα τα έγχορδα.

§. 434. Ἀπὸ ταῦτα πάλιν, τὰ μὲν κρουστά εἶναι ῥυθμικά, καὶ τέρπουσι τὴν ἀκοὴν διὰ τῆς ῥυθμοῦ· τὰ δὲ ἐμπνευστά καὶ ἐντατά εἶναι μελωδικά, καὶ διατιθέασιν τὸ αἰσθητήριον διὰ τῆς μελωδίας. Καὶ ἀπὸ τὰ μελωδικά ἄλλα μὲν παίζονται κατὰ μόνοφθογγον, ἄλλα δὲ κατὰ πολύφθογγον. Κατὰ μὲν πολύφθογγον παίζονται, ἢ κιννύδα, τὸ κανόνιον,

ἢ κιθάρα, ἢ κάρδα, τὸ σαντάρ, τὸ κλαβεσσέν (α)· κατὰ δὲ μόνοφθογγον τὰ λοιπὰ πάντα.

αποσπάσματα από το ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ σελ 193 και 194

**15.2.3. Η Πανδουρίδα.** Η παράγραφος 436, σελ. 194 και εξής, αναφέρεται στην πανδουρίδα (το ταμπούρ), και περί αυτής έχουμε αναφερθεί εκτενώς σε όλα σχεδόν τα κεφάλαια της παρούσας διατριβής.

§. 436. Ἀπὸ τὰ μελωδικά ὅργανα ἡ πανδουρίς ἔρχεται εὐκολωτέρα εἰς δίδαξιν, καὶ σαφεστέρως γνωρίζονται ἐπάνω εἰς αὐτὴν οἱ τόνοι, τὰ ἡμίτονα, καὶ ἀπλῶς κάθε διάστημα. Λέγεται δὲ καὶ Πανδοῦρα, καὶ Φάνδουρος· καθ' ἡμᾶς δὲ, Ταμποῦρα, ἢ Ταμπούρ. Ἐχουσα δὲ δύο μέρη τὴν σκάφην καὶ τὸν ζυγόν, ἐπὶ τούτου δεσμεῖνται οἱ τόνοι καὶ τὰ ἡμίτονα, καθὼς ἐλαλήθη (§. 63, καὶ 64.). Εἶναι δὲ τρίχορδος ἡ πανδουρίς, καὶ ἡ μὲν πρώτη χορδὴ βομβεῖ τὸν δι,  $\delta^1$ · ἡ δὲ δευτέρα τὸν γα,  $\gamma^2$ · καὶ ἡ τρί-




τη, τὸν πα,  $\alpha^1$ . Οἱ δὲ δεσμοὶ τῶν τόνων, ἐπειδὴ εἶναι κινητοὶ, εἶναι δυνατόν νὰ γίνωνται κατὰ τὰς σωζομένας μουσικὰς εἰς κάθε ἔθνος. Καθὼς λοιπὸν γίνονται οἱ δεσμοὶ τῶν τόνων ὑπὸ ἡμᾶς, ἡχῶνται σφίγως οἱ ἡχοὶ τῆς διατονικῆς καὶ ἐναρμονίου γένους· ὅχι ὅμως καὶ τῆς χρωματικῆς. Ὅθεν θαν ζητῆται ὀρθότης εἰς τὰς δεσμοὺς τῶν τόνων, πρέπει νὰ εἶναι καὶ αἱ πανδουρίδες τόσαι, ὅσα εἶναι καὶ τὰ γένη καὶ τὰ συστήματα τῆς μουσικῆς, ἡγουν ἑξ, καὶ κατὰ ταῦτα νὰ δεθῶσιν οἱ δεσμοὶ ἐκάστης.

αποσπάσματα από το ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ σελ 193 και 194

**15.2.4. Οι αυλοί.** Ο Χρύσανθος επίσης αναφέρεται στους αυλούς διαχωρίζοντάς τους σε ευθείς και πλαγίους, χωρίς να εξειδικεύει περί του τρόπου παραγωγής του ήχου τους. Θεωρεί τους αυλούς δυσκολότερους στην εκμάθηση από την πανδουρίδα και όχι τόσο κατάλληλους στο να αποδίδουν διαφορετικής καταγωγής μουσικές, λόγω της μονιμότητας των οπών σε κάθε όργανο, οι οποίες καθορίζουν και την κατατομή του σε μόνιμη βάση. Από τα δύο είδη αυλών θεωρεί τελειότερους τους πλαγιαύλους από πλευράς κατατομής («εντελέστεροι και κανονικότεροι») και αναφέρεται στο δυτικοευρωπαϊκό φλάουτο «Flûte traversière» και στο Αραβικό το οποίο όπως λέει στα τουρκικά ονομάζεται νέι. Το νέι είναι προσαρμοσμένο καλύτερα στα διαστήματα της «ημετέρας μουσικής».

§. 436. Ὁ δὲ αὐλὸς δευτερεύει εἰς τὴν δίδαξιν τῆς μουσικῆς, διότι παριστᾷ τὰς τόνους διὰ τῶν ὀπῶν, καὶ δὲν εἶναι δυνατόν νὰ μεταποιῶνται, ἢ νὰ μετατιθῶνται κατὰ τὰς χρείας, ἢ διὰ τὰς ἀλλοεθνεῖς μουσικὰς, καθὼς εἶπαμεν εἰς τὴν πανδουρίδα. Διαίρῃται δὲ εἰς Εὐθεῖς καὶ εἰς Πλαγίους ἀπὸ τὴν μεταχείρισιν. Καὶ ἀφ' ὧν εἶναι τὰ εἶδη τούτων πολλὰ, δύο εἶναι οἱ ἐντελέστεροι καὶ κανονικότεροι πλαγίαυλοι· ὁ Ἀραβικὸς πλαγίαυλος, ὃς τις λέγεται Τερκιστὶ Νέι, καὶ ὁ Εὐρωπαϊκὸς πλαγίαυλος, ὃς τις λέγεται Γαλλιστὶ Flûte traversière· ἀπὸ τοὺς ὁποίους ὁ Ἀραβικὸς εἶναι ἑκανώτερος νὰ ἡχῇται κατὰ τὰ διαστήματα, τὰ ὁποῖα ζητεῖ ἡ ἡμετέρα μουσική, παρὰ ὁ Εὐρωπαϊκός.

απόσπασμα από το ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ σελ 194

Ο χαμηλότερος φθόγγος του αραβικού αυλού, αυτός που παράγεται όταν όλες οι τρύπες του είναι κλειστές, είναι ο  και είναι βαρύτερος από τον ευρωπαϊκό ο οποίος αντίστοιχα έχει  ως χαμηλότερο φθόγγο το .

Έχουμε ήδη εξετάσει την κατά Χρύσανθο αντιστοίχιση των ευρωπαϊκών φθόγγων με τους φθόγγους του δικού του συστήματος (βλ. ΔΔ σελ 30). Ο φθόγγος νη αντιστοιχεί στο σολ. Συνεπώς ο φθόγγος δι αντιστοιχεί στο ρε. Προφανώς ο Χρύσανθος αναφερόμενος στον ευρωπαϊκό πλαγίαυλο αναφέρεται σε κάποια παλαιότερη μορφή του, οπωσδήποτε πριν από

αυτήν την μορφή που του έδωσε ο Theobald Boehm κατά τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, και η οποία ως γνωστόν ως χαμηλότερο φθόγγο παράγει το ντο4. Στην προ του Boehm εποχή οι φλαουτίστες χρησιμοποιούσαν διαφόρου μήκους και τονικότητας φλάουτα, τα οποία ήταν καθένα τους κατάλληλο και για άλλη ομάδα τονικοτήτων.

Ο Χρυσάνθος, ως χειριστής του πλαγιαύλου, αναφέρεται και στον τρόπο παραγωγής των ανώτερων φθόγγων του, οι οποίοι παράγονται ως αρμονικοί των χαμηλοτέρων με αλλαγή της έντασης του φυσημάτος.

Καὶ ὁ μὲν Ἀραβικὸς βομβεῖ τὸν  
νη' ὁ δὲ Εὐρωπαϊκὸς, τὸν δι. Ὡστε ὁ βόμβος τῷ  
Ἀραβικοῦ πλαγιαύλου εἶναι βαρύτερος τῷ βόμβου  
τῷ Εὐρωπαϊκοῦ πλαγιαύλου ἐν διαστήματι πέμπτης.  
Ἐκπέμπονται δὲ οἱ φθόγγοι ἀπὸ μὲν τοῦ Ἀραβικοῦ  
πλαγιαύλου κατὰ τὸν τροχὸν οὕτω,  $\text{D}_2, \text{E}_2, \text{F}_2, \text{G}_2, \text{A}_2, \text{B}_2, \text{C}_3, \text{D}_3, \text{E}_3, \text{F}_3, \text{G}_3, \text{A}_3, \text{B}_3, \text{C}_4$ ,  
ἡ. Ὁ ἐστὶν ἡ αὐτὴ ὁπῇ ἐν διαφόρῳ πνεύματι ἐκπέ-  
μπει τὸν πα, καὶ τὸν κε. Ἀπὸ δὲ τῷ Εὐρωπαϊκῷ  
πλαγιαύλου κατὰ τὸ Διαπασῶν οὕτω,  $\text{D}_2, \text{E}_2, \text{F}_2, \text{G}_2, \text{A}_2, \text{B}_2, \text{C}_3, \text{D}_3, \text{E}_3, \text{F}_3, \text{G}_3, \text{A}_3, \text{B}_3, \text{C}_4$ ,  
ἡ. Ὁ ἐστὶν ἀπὸ τῆς αὐτῆς ὁπῆς ἐν  
διαφόρῳ πνεύματι ἐκπέμπεται ὁ κε καὶ ὁ Κε' ἥγην  
οἱ μὲν βαρύτεροι φθόγγοι ἐκπέμπονται ἐν ἀδυνάτῳ  
πνεύματι· οἱ δὲ ὀξύτεροι ἐν σφοδροτέρῳ.

αποσπάσματα από το ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ σελ 194 και 195

**15.2.5. Η λύρα.** Ο Χρυσάνθος αναφέρεται στη λύρα παραλείποντας όσα αφορούν στον τρόπο παραγωγής του ήχου της με το δοξάρι, θεωρώντας τα ίσως πασίγνωστα. Εξαίρει την ικανότητα της λύρας να ανταποκριθεί σε κάθε γένος και σύστημα, επειδή δεν περιορίζεται η παραγωγή των φθόγγων της από δεσμούς. Όμως γι' αυτόν ακριβώς το λόγο την θεωρεί και ακατάλληλη για τους αρχάριους, επειδή δεν μπορούν με ευκολία να προσδιορίσουν και να παράγουν σωστά τους φθόγγους και τα μουσικά διαστήματα.

Τα είδη της λύρας με βάση τον αριθμό των χορδών της είναι κατά τον Χρυσάνθο τρία:

α) Η τρίχορδη λύρα που θεωρείται όργανο στο οποίο αρέσκονται οι «χυδαίοι των Ελλήνων». Εδώ προφανώς αναφέρεται στον τρίχορδο κεμεντσέ, όργανο το οποίο στην εποχή του Χρυσάνθου κατ' εξοχήν παιζόταν στις λαϊκές ταβέρνες του Γαλατά.

β) Το κυρίως ευρωπαϊκό τετράχορδο *Violon*, το βιολί το οποίο μόλις πριν από κάποιες δεκαετίες είχε εισαχθεί στην ανατολική μουσική.

γ) Την επτάχορδη λύρα, το κεμάν, το οποίο θεωρείται όργανο των ευγενών Ελλήνων και Οθωμανών.

§. 437. Ἡ δὲ λύρα σφώς καὶ ἀρίστως ἤχει κάθε γένος, καὶ κάθε σύστημα τῆς μουσικῆς, ἐπειδὴ ἔχει τοὺς τόνους ἀπροσδιορίστους, καὶ δύναται νὰ τοὺς διατάτῃ, καὶ νὰ τοὺς μεταχειρίζεται παντοιοτρόπως κατὰ τὰς χρείας. Ἀλλὰ διὰ τῆτο δὲν συμβάλλει πρὸς δίδαξιν τῆς μουσικῆς εἰς τὸς πρωτοπείρους, διότι εἶναι ἀόρατα καὶ ἀδιόριστα τὰ μουσικὰ διαστήματα ἐπάνω εἰς αὐτὴν, καθὼς καὶ εἰς τὸ μηχανήμα τοῦ ἡμετέρου σώματος. Εἶδη δὲ τῆς λύρας διακρίνονται καθ' ἡμᾶς τρία· τὸ Τρίχορδον, ᾧ μάλιστα χαίρουσιν οἱ χυδαῖοι τῶν νῦν Ἑλλήνων· τὸ Τετράχορδον, ᾧ μάλιστα χρῶνται οἱ Εὐρωπαῖοι, ὀνομάζοντες αὐτὸ Γαλλιστὶ *Violon*· καὶ τὸ Ἑπτάχορδον, ᾧ καθ' ὑπερβολὴν ἐνηδύνονται οἱ εὐγενεῖς τῶν νῦν Ἑλλήνων καὶ Ὁθωμανῶν, ὀνομάζοντες αὐτὸ τουρκιστὶ *Κεμάν*.

απόσπασμα από το ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ σελ 196

**15.2.6. Τα κρουστά.** Ο Χρυσάνθος αναφέρεται στα κρουστά όργανα και μάλιστα αυτά της αραβοπερσικής μουσικής στην υποσημείωσή του της σελίδας 193-4 του Μ.Θ., παραθέτοντας ως εισαγωγή ένα απόσπασμα από τον Δειπνοσοφιστή του Αθήναιου.

α) Καὶ χωρὶς τῶν ἐμφυσωμένων, καὶ χορδαῖς ἐκτεταμένων ἕτερα εἶναι φασιν ὅργανα, ψόφου μόνον παρασκευαστικά, καθάπερ τὰ κρέμβαλα ὧν ὅτε τις ἄπτοιτο τοῖς δακτύλοις ποιεῖν λεγερὸν ψόφον. *Ἀθήν. Δειπν.*

Τα όργανα στα οποία αναφέρεται είναι:

α) το Τεμπελέκ: με ξύλινο ηχείο, κοίλο και κωνοειδές, που φέρει δέρμα αποξηραμένο λείο και ατρύπητο, παίζεται δε με δύο μικρά ξυλάκια. Αυτό

το τεμπελέκ μακρινή σχέση έχει με τα σημερινά τουμπελέκια τα οποία έχουν πήλινο ή μεταλλικό ηχείο και παίζονται με τα χέρια.

Ἐκεῖνο τὸ ὁποῖον ὀνομάζεται τερκιστὶ Τεμπελέκ, εἶναι ὄργανον πεποιημένον ἀπὸ ξύλον κοῖλον, καὶ κωνοειδές. Σκέπεται δὲ μὲ δερμάτιον ὁμαλὸν, ξηρὸν, καὶ ἀτρύπητον· παίζεται δὲ, κροθόμενον μὲ δύο ξυλάρια.

β) Το Κιόσι: είναι το μεγαλύτερο σε μέγεθος κρουστό, παρόμοιας κατασκευής με το τεμπελέκ, το οποίο σε κάποια εκδοχή του ενσωματώνει εντός του ηχείου του άλλα μικρότερα τεμπελέκ τα οποία λειτουργούν ως πολλαπλά αντηχεία.

Ἐκεῖνο δὲ τὸ ὁποῖον ὀνομάζεται τερκιστὶ Κιόσι, διαφέρει ἀπὸ τὸ τεμπελέκι κατὰ τὸ μέγεθος· ἐπειδὴ τὸ κιόσι εἶναι τὸ μεγαλύτερον ἀπὸ ὅλα τὰ κροθιὰ ὄργανα. Λέγεται ὅτι εὐρίσκεται κιόσι, μέσα εἰς τὸ ὁποῖον εἶναι μικρὰ τεμπελέκια πολυάριθμα, τὰ ὁποῖα ἀντηχῶσι μὲ τὴν ἤχην τῆς κιόσης. Σκέπεται δὲ τὸ κιόσι μὲ δέρμα χόνδρον, ὁμαλῶς ἐξεσμένον.

γ) Το Δαβούλ (νταούλι) έχει κυλινδρικό ξύλινο αντηχείο το οποίο και από τις δύο πλευρές είναι σκεπασμένο με δέρματα αποξηραμένα, λεία και ατρύπητα. Από την δεξιά πλευρά κρούεται με ρόπαλο (στη σημερινή νεοελληνική νταουλόξυλο ή κόπανος) και από την αριστερή πλευρά με λεπτή ράβδο (βέργα).

Ἐκεῖνο δὲ τὸ ὁποῖον ὀνομάζεται Δαβὺλ τερκιστὶ, εἶναι ὄργανον κατεσκευασμένον ἀπὸ ξύλον κοῖλον, κυλινδροειδές· τὸ ὁποῖον σκέπεται καὶ ἀπὸ τὸ ἓν μέρος καὶ ἀπὸ τὸ ἄλλο μὲ δέρματα ὁμαλὰ, ξηρὰ, καὶ ἀτρύπητα. Παίζεται δὲ, κροθόμενον δεξιόθεν μὲν μὲ ρόπαλον, ἐξεσμένον ἐξεπιτηδὲς ἀριστερόθεν δὲ μὲ λεπτὴν ῥάβδον πελεκημένην ἐπιπάντῃ.

δ) Το Τεφ (ντέφι), ο Χρυσάνθος το παρομοιάζει με «μισόν Δαβούλι» κατασκευασμένο από παρόμοια υλικά, που όμως κρατιέται με το αριστερό χέρι και κρούεται (στο κέντρο του) με την παλάμη του δεξιού χεριού, αλλά και με τα δάχτυλα των δύο χεριών (στις άκρες του). Συνηθίζεται να παίζεται ως συνοδευτικό σε χορούς (εξημερωμένων) άγριων ζώων (χορός της αρκούδας, ή της μαϊμούςς).

Ἐκεῖνο δὲ τὸ ὁποῖον ὀνομάζεται Τέφ, ὁμοιάζει μὲ μί-  
σὸν Δαβῶλι, καὶ εἶναι ὄργανον κατεσκευασμένον ἀπὸ ξύ-  
λον κοῖλον, κυλινδροειδές, τὸ ὁποῖον σκέπεται ἀπὸ τὸ ἐν μέρος  
μὲ δέριμα ξηρὸν, δμαλὸν, καὶ ἀτρύπητον. Παιζόμενον δὲ,  
κρατεῖται μὲν μὲ τὴν ἀριστερὰν χεῖρα, κρένεται δὲ μὲ τὴν  
δεξιὰν παλάμην, καὶ μὲ τὰς δακτύλους καὶ τῶν δύο χειρῶν.  
Εἶναι δὲ οἰκείον εἰς τὰς χορὰς τῶν θηρίων.

ε) Ο Δαγερές (νταϊρές, νταγερές) εἶναι παρόμοιο με το ντέφι ἀλλὰ το εἶδος  
του δέρματός του εἶναι διαφορετικό, ἀπὸ κύστη βοῶν καὶ γενικότερα ἀπὸ  
λεπτὰ δέρματα. Στην περιφέρειά του εἶναι ενσωματωμένα ορειχάλκινα  
κύμβαλα, τα οποία ὅταν κρούεται ο δαγερές πάλλονται καὶ συγκρούονται  
παράγοντας ἡχους παρόμοιο με κώδωνες. Εἶναι το κατεξοχὴν ὄργανο των  
μελωδῶν, των τραγουδοποιῶν που στα οθωμανικὰ ονομάζονται  
Χανεντέδες.

Ἐκεῖνο δὲ τὸ ὁποῖον ὀνομάζεται Δαγερές, εἶναι ὅμοιον  
μὲ τὸ εἰρημένον τέφι· πλὴν ὅτι τῷτο σκέπεται μὲ τὴν κύ-  
στην τῶν βοῶν, καὶ μὲ ἄλλα παρόμοια λεπτὰ δερμάτια·  
ἔχει δὲ τινὰς τροχίσκους ὀρειχαλκίνους περὶ τὰ πλάγια· οἱ  
ὅποιοι, ὅταν κρένται ὁ Δαγερές, ἀποτελεῖσι ψόφον κωδῶ-  
νων. Μεταχειρίζονται δὲ τῷτο οἱ μελωδοὶ, οἱ τινες κατὰ  
τὰς Ὀθωμανὰς λέγονται Χανεντέδες.

**15.2.7. Συμπληρωματικά.** Στην υποσημείωση της σελίδας 194 του Μ.Θ., ο  
Χρῦσανθος κάνει ξεχωριστὴ ἀναφορὰ γιὰ τὴν κάρδα, τὴν ὁποία  
κατατάσσει στα ὅργανα τῆς δημοτικῆς τουρκικῆς μουσικῆς, καὶ τὴν  
περιγράφει ἀκριβῶς με τὴν σημερινή μορφή της. Ἀσκός με δύο αὐλοὺς  
προσαρμοσμένους στα δύο κάτω ἄκρα του, ἐκ των ὁποίων ὁ ἓνας εἶναι  
ισοκράτης βομβώνοντας τὸ πα, ἐνῶ ὁ ἄλλος ἔχει 7 τρύπες στὴν ἐμπρὸς  
πλευρά του καὶ μία στὴν πίσω διὰ των ὁποίων παράγεται ἡ μελωδία. Ὁ  
ασκός γεμίζεται με ἀέρα (κατὰ τακτὰ χρονικὰ διαστήματα ἀπὸ τὸν  
οργανοπαίκτη), μέσω ἐνὸς σωλήνα ἀπὸ τὴν ἐγγύτερη πρὸς τὸ στόμα τοῦ  
οργανοπαίκτη πλευρά του.

α) Ἡ Κάρδα, ἥτις εἰς τὰς ἡμέρας μας ἔχει πολλὴν χρῆσιν πα-  
ρὰ τοῖς δημόταις τῆς Τυρκικῆς Εὐρώπης, εἶναι ὄργανον  
κατεσκευασμένον ἀπὸ ἀσκόν, ὃς τις γεμίζεται ἀπὸ ἀέρα διὰ  
τινος ξυλίνου σώληνος, πρὸς τὸν λαιμὸν τῷ ἀσκή πεπηγ-  
μένον, καὶ εἰς τὰ ὀπισθεν δύο ποδάρια τῷ ἀσκή εἶναι πε-  
πηγμένοι δύο αὐλοὶ ἀπὸ τὰς ὁποίας ὁ ἓνας ὢν ἀτρύπητος  
ἄνωθεν, βομβεῖ τὸν πα· καὶ ὁ ἄλλος ἔχων τρύπας ἑπτὰ  
μὲν ἄνωθεν, μίαν δὲ κάτωθεν, διὰ τῶν δακτύλων ἐνεργ-  
εῖ τὴν ἀνάβασιν καὶ κατὰβασιν τῆς μελωδίας.

Επιγραμματικά στο τέλος αυτής της υποσημείωσης ο Χρυσανθος αναφέρεται στο κανόνιον (κανονάκι), στο σαντούρ (σαντούρι) και στο .... κλαβεσσέν, λέγοντας απλώς ότι είναι πολύχορδα όργανα.

*Τὸ δὲ κανόνιον, σαντάρ, καὶ κλαβεσσέν εἶναι πολὺχορ-  
δα, καὶ κάθε χορδὴ ἀπὸ ἑνα φθόγγον, καὶ δὲν εἶναι τοῦ  
σκοπῆ μας νὰ διμυλῶμεν περισσότερα περὶ αὐτῶν.*

**15.2.8 Κατάταξη των οργάνων του εξωτερικού μέλους.** Οι οργανολογικές πληροφορίες που μας παρέχει ο Χρυσανθος, κυρίως διότι διαχέονται χρονικά, δεν προσφέρουν και πολλά για τις οργανολογικές γνώσεις της εποχής του. Ο ίδιος αποφεύγει την ιστορική κατάταξη, και επίσης δεν αναφέρεται συστηματικά στην ειδολογική χρήση των οργάνων, δηλαδή σε ποια είδη μουσικής καθένα χρησιμοποιείται. Αξιοποιώντας τις νύξεις του, μπορούμε να συμπεράνουμε ποια από τα όργανα στα οποία αναφέρεται ήσαν της εποχής του και τα μετρήχeto το εξωτερικό μέλος, και παράλληλα, με τις σημερινές μας γνώσεις που προέρχονται από τις σύγχρονες επιβιώσεις των οργάνων αυτών να τα κατατάξουμε:

**α) Κρουστά:** τεμπελέκ, δαβούλ, κιόσι, τέφ, δαγερές. Εξ αυτών ο δαγερές φαίνεται να είναι λόγιο όργανο του εξωτερικού μέλους.

**β) έγχορδα:**

1. με σκληρή πέννα: πανδουρίς (ταμπούρ) - λόγιο
2. πολύχορδα νυκτά: κανόνιον ή τρίγωνο [ψαλτήριον] (κανονάκι)
3. πολύχορδα πληκτά: σαντούρ (σαντούρι)
4. τοξωτά: τρίχορδη λύρα (κεμεντσές), τετράχορδη λύρα (βιολί) επτάχορδη λύρα (κεμανές) - λόγιο.

**γ) πνευστά:**

1. πολυφωνικά: κάρδα
2. μονοφωνικά: ευθείς αυλοί (ζουρνάδες), πλαγίαυλος ή νέι - λόγιο.

**15.2.9. Αξιολόγηση των πληροφοριών.** Οι πληροφορίες που μας παρέχει ο Χρυσάνθος δεν προσφέρουν αξιοσημείωτες γνώσεις οργανολογίας, πολύ δε περισσότερο ενορχήστρωσης. Ουσιαστικά μόνον για το ταμπούρ δίνει κάποια ψήγματα πληροφοριών για το χόρδισμά του, και για το νέι κάποιες πληροφορίες πολύ βασικές σε ότι αφορά την έκτασή του, ή μάλλον το χαμηλό όριο της έκτασής του. Τις γνώσεις για την οργανολογία της εποχής, δυστυχώς, μόνο από πολύ μεταγενέστερα ειδικά ξενόγλωσσα συγγράμματα μπορούμε να αντλήσουμε, καθώς και από ελάχιστα ανάλογα ελληνικά, όπως επίσης και εμπειρικά μέσα από τις σύγχρονες επιβιώσεις των οργάνων, της παράδοσης, αλλά και κάποιων ιστορικών ηχογραφήσεων, πεδία που συνολικά είναι εκτός της μελέτης μου, που αναγκαστικά περιορίζεται στο να αναδείξει όσα προσφέρουν οι ελληνικές έντυπες πηγές του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Ως απαρχή για μία τέτοια μελέτη μπορεί να σταθεί το εκτενές άρθρο για την τουρκική μουσική του Rauf Yekta, το οποίο αφιερώνει τις σελίδες 3012 έως και 3023 για τα όργανα. Η εκτενής αυτή αναφορά, είναι πλούσια σε πληροφορίες και σχεδιαγράμματα και υπεισέρχεται σε ζητήματα κατατομής των κύριων μελωδικών οργάνων. Συνοψίζοντας αυτό το μέρος του άρθρου, θα κάνω μια επιγραμματική αναφορά στα όργανα της οθωμανικής εποχής, διανθίζοντας όπου χρειάζεται με πρόσθετες πληροφορίες από την εμπειρική γνώση μου επί του θέματος. Οι γκραβούρες που ενσωματώνω είναι από την *Εγκυκλοπαίδεια του Λαβινιάκ*.

Ο Rauf Yekta ξεκινά πρώτα με μία αναφορά στα αρχαία όργανα τα οποία απετέλεσαν αρχετυπικές μορφές των οργάνων που επιβίωσαν μέχρι τις μέρες του. Αυτά είναι:

1. Το *Oude* (Ούντ), πρόδρομος του σημερινού ουτιού, πεντάχορδο όργανο, ξύλινο εξ ολοκλήρου.
2. Το *Ikligi* (ικλιγί), ένα δίχορδο τοξωτό όργανο με μακρύ βραχίονα, πρόδρομος των ταμπουράδων με δοξάρι, του οποίου το σκάφος και ο βραχίονας φτιάχνονταν από ξύλο βερυκοκιάς, ενώ για καπάκι είχε δέρμα.
3. *Rebab* (ρεμπάμπ), με τρία ζευγάρια χορδών, πρόδρομος των νυκτών οργάνων με αντίστοιχο πλήθος χορδών, είχε ξύλινο σκαφτό ηχείο και καπάκι από δέρμα.
4. *Mizmar* (μιζμάρ), αυλός με επιστόμιο διπλό καλάμι, με 7 τρύπες, αρκετά όμοιος με τους αρχαιοελληνικούς αυλούς, πρόδρομος των ζουρνάδων.

5. *Pyché* (πισέ), μονοκάλαμη σύριγγα, με 7 έως 9 τρύπες, πρόδρομος των νέι.

6. Τα αρποειδή *Tchenk* (τσενκ) και *Nuzhé* (νουζιέ), *Kanoun* (κανών), *Moughni* (μουγνί) προδρόμους των πολυχόρδων οργάνων, όπως το κανονάκι και το σαντούρι.

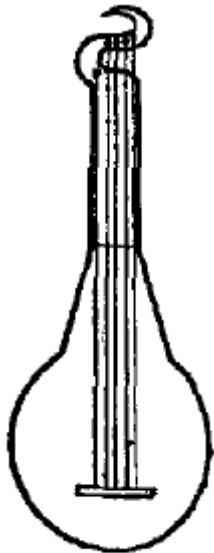


FIG. 506. — Oude.



FIG. 507. — Iklight.



FIG. 508.  
Rehab.



FIG. 509.  
Mimar.



FIG. 510.  
Pyché.

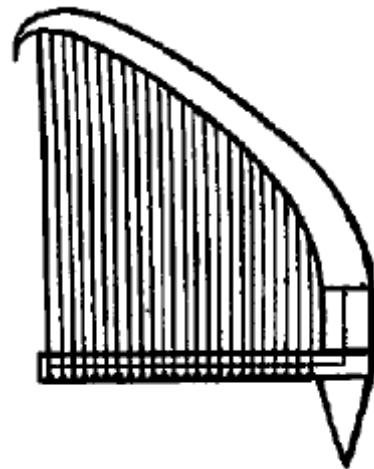


FIG. 511. — Tchenk.

Οπωσδήποτε οι αρχετυπικές αυτές μορφές δεν είναι αυτοφυείς - ελάχιστα διαφοροποιούμενες κατά το σχήμα και με διαφορετικά ονόματα απαντώνται και σε άλλους λαούς, όπως επίσης τις απαντούμε σε βυζαντινές και μεταβυζαντινές τοιχογραφίες.

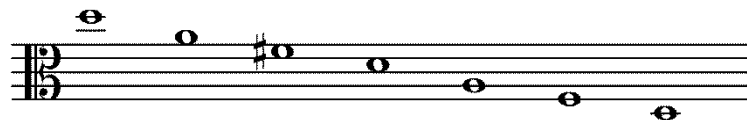
Τα όργανα, των οποίων η μορφή επεβίωσε μέχρι τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, πολλά εκ των οποίων διατηρούνται ακόμα εν χρήσει, είναι τα εξής:

### 15.2.9.1. Τοξωτά όργανα.

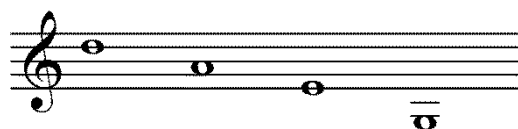


FIG. 512.  
Sine-keman.

1. Το *Sine-Kéman* (σινέ κεμάν), η επτάχορδη λύρα ή κεμανές στην οποία αναφέρεται ο Χρυσάνθος, ουσιαστικά μια βιόλα ντ' αμόρε η οποία εισήχθη στην οθωμανική μουσική στα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα, και έγινε ιδιαίτερα αγαπητή στους ευγενείς κύκλους, όπως μαρτυρά και ο Χρυσάνθος. Το σινέ-κεμάν, το ταμπούρ και το νέι απαρτίζουν την τριάδα των οργάνων της τουρκικής κλασσικής μουσικής, κατά τον Rauf Yekta. Το χόρδισμα του σινέ-κεμάν όπως το παραδίδει ο Rauf Yekta είναι:

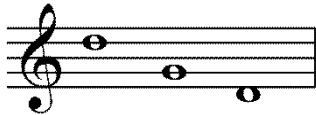


2. Το *Kéman* (κεμάνι ή κεμανές), το οποίο δεν είναι άλλο από το ευρωπαϊκό βιολί, και το οποίο εισήχθη στην οθωμανική αυτοκρατορία περί τα μέσα του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Οι ανατολίτες μουσικοί το χρησιμοποιούσαν όχι με το γνωστό χόρδισμά του  $mi^5 - la^4 - re^4 - sol^3$ , αλλά με το χόρδισμα:



το οποίο μεταχειρίζονταν μέχρι πρόσφατα και πολλοί έλληνες δημοτικοί και λαϊκοί μουσικοί.

3. Το *Kémantché* (κεμανστέ), ο κεμεντσές ή κεμεντζές, η τρίχορδη λύρα στην οποία αναφέρεται ο Χρύσανθος, που επιβιώνει ως τις μέρες μας ονομαζόμενη στα ελληνικά ως «πολίτικη λύρα», με χόρδισμα:



Επίσης, ο Rauf Yekta αναφέρεται σε κάποιο είδος βιολιών τα οποία ήταν τρίχορδα επίσης με χόρδισμα  $re^5 - la^4 - re^4$ , και τα οποία χρησιμοποιούσαν κυρίως οι μουσικοί που κατάγονταν από χωριά. Τα βιολιά αυτά ήταν ιδιοκατασκευές κατά μίμηση του σχήματος του κλασσικού βιολιού. Τέτοιου είδους βιολιά, επίσης ιδιοκατασκευές, χρησιμοποιούσαν αρκετοί έλληνες νησιώτες μουσικοί, ως και τα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα ή και λίγο αργότερα, έως ότου οι διάδοχοί τους τα αντικατέστησαν με τα βιολιά της κλασσικής μορφής.

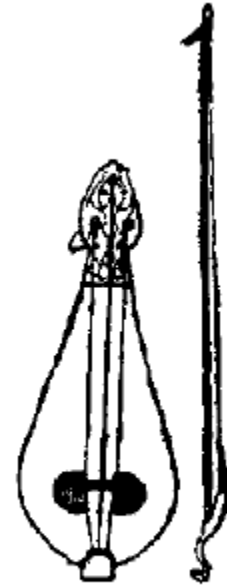
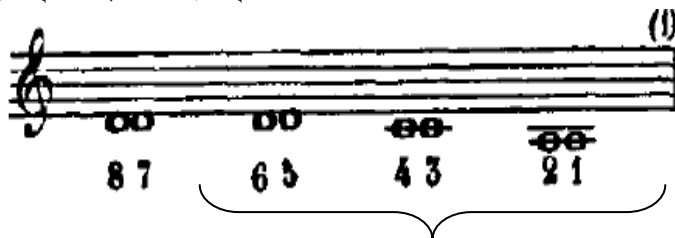


FIG. 514. *Kémantché.*

#### 15.2.9.2. Νυκτά όργανα με βραχίονα.

1. Το *tanbour*, ταμπούρ, στο οποίο εκτεταμένα έχουμε αναφερθεί περί της κατατομής του. Ο Rauf Yekta το παραδίδει ως τετράχορδο (με 4 ζεύγη χορδών) που χορδίζονται:



Η αρματωσιά αυτή του τετράχορδου οργάνου τηρεί ως μέρος της τον τύπο χορδίσματος που παραδίδει ο Χρύσανθος: δι-γα-πα, και το οποίο στα διαγράμματά μου το έχω μεταφέρει στην

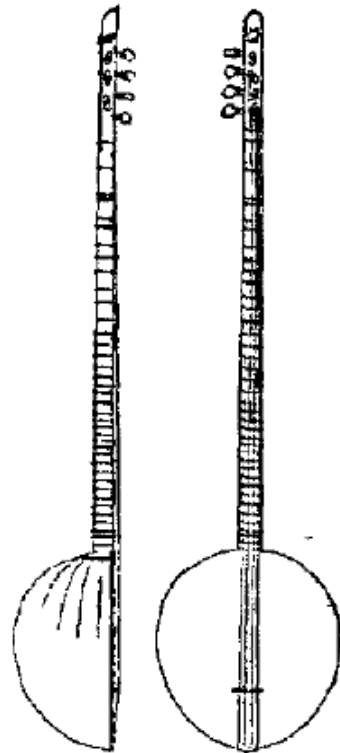
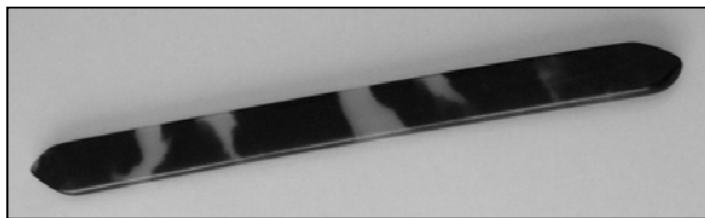


FIG. 515. — *Tanbour.*

αντιστοιχία κατά την οποία θα κάνω τις μεταγραφές μου ως σολ – φα – ρε.

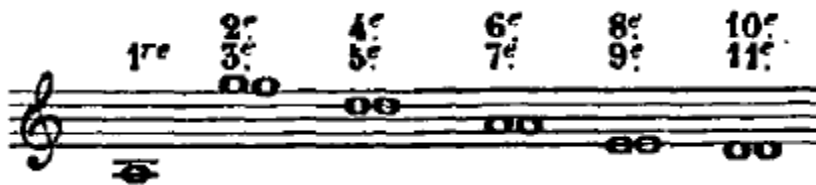
Η τρίχορδη μορφή του ταμπούρ, οπωσδήποτε είναι παλαιότερη, και αιτιολογείται από την εναλλακτική ονομασία του από τους αρχαίους Έλληνες: πανδουρίς ή τρίχορδον.

Το σημερινό χόρδισμα του 4χορδου ταμπούρ συνήθως είναι α) la3-mi2-la3-la2 ή re2, β) συνολικά κατά έναν τόνο κάτω sol3-re3-sol3-sol2 ή do2, γ) κατά μία τέλεια 4<sup>η</sup> ψηλότερα: re4-la3-re4-re3 ή sol3. Το ταμπούρ παίζεται με σκληρή πέννα από ταρταρούγα συνήθως μήκους 10-13 cm, πλάτους 1-1,5 cm και πάχους 2,5 με 3,5 mm, ειδικά λαξευμένη και λειασμένη στις άκρες της.



Το ταμπούρ, όπως είδαμε φέρει στον βραχίονά του δεσμούς και η έκταση της πρώτης χορδής του είναι 2 οκτάβες και ένας τόνος.

2. Το *Oude*, ούτι, 6χορδο όργανο με 5 ζεύγη και μία μονή χορδή, το οποίο όψιμα εισήχθη στην οθωμανική μουσική, όντας διαδεδομένο περισσότερο στους Άραβες και τους Πέρσες. Το παλαιό του χόρδισμα, το οποίο το απαντούσαμε έως και σήμερα στους Άραβες, όπως μας το παραδίδει ο Rauf Yekta είναι:

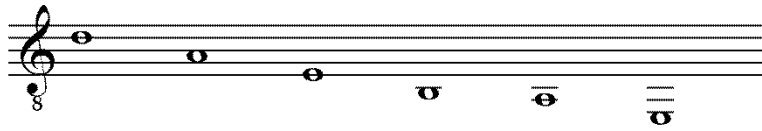


Παρατηρούμε ότι η μπάσα χορδή αντί να είναι η 6<sup>η</sup> (και όπως κρατιέται το όργανο, εγγύτερη προς το κεφάλι του μουσικού) είναι η 1<sup>η</sup> (εγγύτερη προς το έδαφος). Τα σημερινά του χόρδισματα είναι διάφορα – η μπάσα μονή χορδή έχει μεταφερθεί πλέον ως 6<sup>η</sup>:

αραβικό χόρδισμα



τουρκικό χόρδισμα



περσικό χόρδισμα



Οι σημερινοί έλληνες μουσικοί χρησιμοποιούν συνήθως το αραβικό ή το τουρκικό χόρδισμα. Επίσης δεν είναι λίγοι αυτοί που χορδίζουν όλες τις χορδές κατά τέλειες 4<sup>ες</sup>.

Το ούτι αρχικά παιζόταν με μικρό ξύλινο πλήκτρο από εκλεπτυσμένο ξύλο αγριοκερασιάς<sup>1</sup>, το οποίο αργότερα αντικαταστάθηκε από πένα του τύπου «φτερού». Η έκταση της 1<sup>ης</sup> χορδής του για τους μέσης δεξιότητας μουσικούς είναι μία τέλεια 5<sup>η</sup>, ενώ για τους δεξιότεχνες μία οκτάβα ή και περισσότερα.

3. Το *Lavouta*, λάφτα, τετράχορδο, με 4 ζεύγη χορδών και δεσμούς στον βραχίονά του. Η όψη του είναι σαν ένα μικρότερου σκάφους ούτι αλλά με μακρύτερο βραχίονα. Το χόρδισμά του είναι: la3-re3-la2-re-2 ή και συνολικά κατά έναν τόνο κάτω, και παίζεται με πένα τύπου φτερού. Η έκτασή της πρώτης χορδής του είναι μία 8<sup>α</sup>.

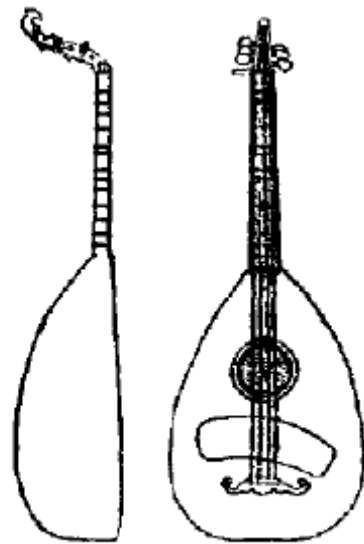


Fig. 517. — *Lavouta*.

<sup>1</sup> η λέξη *oud*-ούτι, συγγενής ετυμολογικά με τη λέξη *lute*-λαούτο, κατά μία άποψη προέρχεται από την αραβική φράση العود (al-'ūd), η οποία σημαίνει «μικρό κομμάτι ξύλινης φλοίδας», κάτι που σχετίζεται κατ' άλλους με την παλαιά μορφή του πλήκτρου με το οποίο παιζόταν το όργανο (φλούδα αγριοκερασιάς), κατ' άλλους με τις «δούγκες»: τα φιλέτα ξύλου με τα οποία είναι κατασκευασμένο το σκάφος του οργάνου. (During Jean, "Barbat", Encyclopedia Iranica on line: <http://www.iranicaonline.org/>).

Τόσο το λάφτα, όσο και το ούτι αρχικά δεν ήσαν όργανα του επίσημου εξωτερικού μέλους και άρχισαν να εντάσσονται σε αυτό από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

5. Τα σάζια ή ταμπουράδες, απαρτίζουν οικογένεια, σε διάφορα μεγέθη και με ποικιλία χορδισμάτων. Το μεγαλύτερο είναι το ντιβάν, ακολουθούν όλο και πιο μικρά το μπάγλαμα, το μεϊντάν, ο ταμπουράς, το κιβούρ και τέλος το μικρότερο ο τζουράς. Χορδίζονται συνήθως κατά τέλειες 5<sup>ες</sup>, αλλά υπάρχει πλήθος χορδισμάτων τα οποία γίνονται για καλύτερη απόδοση ενός τρόπου. Τα σάζια δεν συγκαταλέγονταν στα όργανα του επίσημου εξωτερικού μέλους – ήσαν και είναι όργανα των ασίκηδων, τραγουδιστών αντίστοιχων των δυτικών τροβαδούρων, αλλά και όργανα της λαϊκής και δημοτικής μουσικής.

#### 15.2.9.3. Πνευστά όργανα

1. Το *ney*, νέι, («το νάι το γλυκύ το πράον» κατά τον Παπαδιαμάντη στο διήγημά του «Ο Ξεπεσμένος Δερβίσης»). Εκτενή αναφορά κάνει ο Rauf Yekta στο νέι, παραθέτοντας και διαγράμματα των δακτυλοθεσιών του. Τα νέι, κατασκευάζεται από καλάμι με 7 κόμπους, τέτοια καλάμια με κόμπους που έχουν εγγύτερη απόσταση από τα συνηθισμένα, φύονται σε μέρη άνυδρα.

Τα νέι αποτελούν επίσης οικογένεια οργάνων. Κάθε νέι έχει έκταση κατά βάση 3 οκτάβες παρά έναν τόνο, αλλά οι δεξιότεχνες μουσικοί μπορούν να την επεκτείνουν πολύ ψηλότερα δια των αρμονικών. Η έκταση αυτή παράγεται από 6 μπροστινές οπές και μία «ψυχή» (οπίσθια οπή). Δεν φέρουν κάποιο μηχανισμό (τάπες). Τα πλέον διαδεδομένα μεγέθη του είναι: το μανσούρ με χαμηλότερο φθόγγο το sol3, το κιζ με χαμηλότερο φθόγγο το la3, το μουσταλισενέ με χαμηλότερο φθόγγο το do4, το σουμπουρντέ με χαμηλότερο φθόγγο το re4. Υπάρχουν και χαμηλότερα νέι, το σαχ με χαμηλότερο φθόγγο το fa3, το νταβούντ με χαμηλότερο φθόγγο το re3 και το μπουλαχέκ με χαμηλότερο φθόγγο το do3. Η τριάδα αυτή των χαμηλών νέι απαιτεί, λόγω της αποστάσεως μεταξύ των οπών, μουσικούς με ιδιαίτερα προσόντα: μεγάλο άνοιγμα παλάμης και αρκετά μεγάλα δάχτυλα. Τα πολύ παλαιότερα νέι δεν είχαν επιστόμιο, τα νεότερα έχουν ένα ξύλινο, ή ακόμα καλύτερα ένα κοκκάλινο επιστόμιο

χωρίς γλωττίδα, το οποίο προσαρμόζεται πάνω οπή του καλαμιού όπου εμφυσάται ο αέρας, ενισχύοντας το φύσημα και στρογγυλεύοντας τον ήχο του οργάνου, αποσβένοντας την ηχηρότητα του φυσήματος. Το νέι θεωρείται από τα ευγενή όργανα του εξωτερικού μέλους.

2. Πνευστό όργανο της λαϊκής κυρίως μουσικής είναι και ο ζουρνάς, μετεξέλιξη των αρχαιοελληνικών αυλών με διπλή γλωττίδα, αρχικά καλαμένιος και αργότερα ξύλινος, από πυξάρι ή άλλα είδη ξύλου. Η ποικιλία μεγεθών και σχημάτων είναι μεγάλη, με χαρακτηριστικό το σωληνοειδές σχήμα το οποίο καταλήγει σε κώδωνα. Η γενική έκτασή του εξαρτάται πάντα από τον δεξιότητη, ενώ η επί μέρους έκταση κάθε οργάνου από το μέγεθός του: τα μικρότερου μεγέθους είναι οξύφωνα, τα μεγαλύτερου βαθύφωνα. Το πλήθος των οπών του είναι συνήθως 7, αλλά υπάρχουν και παράπλευρες οπές οι οποίες δεν μετέχουν στην διαμόρφωση των επιμέρους υψών, αλλά χρησιμεύουν στο να «κουρδίσουν» συνολικά το όργανο και να το φέρουν στην επιθυμητή από τον κατασκευαστή τονικότητα. Οι τονικότητες των οργάνων αυτών είναι επίσης ποικίλες.

#### 15.2.9.4. Όργανα πολύχορδα χωρίς βραχίονα.

Τα όργανα αυτά βασίζονται στο αρχετυπικό σχήμα της άρπας και στην μετεξέλιξή του μέσω του τριγώνου ψαλτηρίου.

1. *Canoun*, κανών, κανονάκι, ή επί το λόγιον «ψαλτήριον», όρος ελληνικός όπως και η λέξη κανών. Πολύχορδο όργανο, ξύλινης

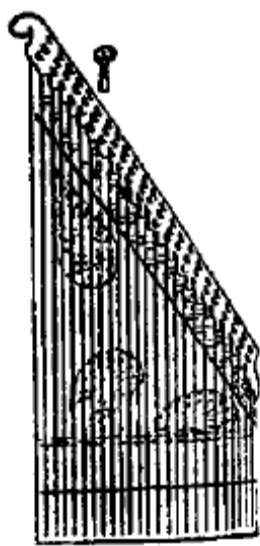


Fig. 519. — Le Canoun.

ορθογωνίου τραπεζοειδούς κατασκευής, το οποίο φέρει ζεύγη ή τριάδες χορδών. Το πλήθος των χορδών του ποίκιλε κατά τους παλαιότερους χρόνους. Το χόρδισμά του γινόταν στην διατονική κλίμακα και οι όποιες αλλοιώσεις φθόγγων επιφέρονταν με τάνυσμα της χορδής πίσω από το υπαγώγιο. Συν τω χρόνω για να διευκολυνθεί η αλλοίωση των παραγομένων φθόγγων, προσαρτήθηκαν κάτω από τις χορδές μικροί μεταλλικοί μηχανισμοί, οι οποίο ορθώνονται από τον οργανοπαίκτη και λειτουργώντας σαν προσωρινά υπαγώγια, ελαττώνουν για όσο το

επιθυμεί το μήκος μιας δυάδας ή τριάδας χορδών, οξύνοντας το παραγόμενο ύψος. Στην εποχή του Rauf Yekta το κανονάκι είχε έκταση Si2 έως Re6. Στην σημερινή εποχή η έκτασή του είναι από Sol2 ή La2 έως τουλάχιστον Mi6. Το όργανο κατά τον Rauf Yekta, εισήχθη στην μουσική της Πόλης στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα – αξίζει να σημειωθεί ότι ο Rauf Yekta θεωρεί ότι το όργανο εισήχθη στην οθωμανική μουσική προερχόμενο από την αραβική και αναφέρεται επίσης στην βιβλική καταγωγή του ονόματός του.

2. *Santur*, σαντούρι, όργανο περσικής καταγωγής, παραδοσιακά μετέχει στο σχήμα της περσικής λόγιας μουσικής που απαρτίζεται από νεί, κεμαντσέ, ταρ (ταμπουροείδες όργανο), σαντούρι, και ζαρπ, κρουστό όργανο που συνήθως παίζει ο τραγουδιστής και διευθυντής του συγκροτήματος. Το σαντούρι από αυτήν την πλευρά θα πρέπει να εισήχθη στην μουσική του εξωτερικού μέλους – ο Rauf Yekta δεν αναφέρεται στον χρόνο εισαγωγής του, αλλά πιθανότατα καθώς ο Χρυσάνθος αναφέρεται σε αυτό, το όργανο θα υπήρχε στην σφαίρα του εξωτερικού μέλους οπωσδήποτε τον 18<sup>ο</sup> αιώνα. Τα είδη σαντουριού είναι πολλά κατά το σχήμα (κατά βάση τραπεζοειδές) και το μέγεθος – το περσικό σαντούρι είναι πολύ μικρό, ενώ το μέγεθος των σαντουριών της Εγγύς Ανατολής και των Βαλκανίων ποικίλει ανάλογα την εποχή και τη



περσικό σαντούρι

χώρα προέλευσης.

Ο Rauf Yekta αναφέρεται σε δύο είδη σαντουριού εν χρήσει στην Πόλη, το *santour à la franque* με έκταση χρωματική do4 – fa6, και το τουρκικό σαντούρι με έκταση από re4 έως fa6. Το σαντούρι παρότι επίσημο όργανο της περσικής λόγιας μουσικής, δεν ανήκει στα

επίσημα όργανα της οθωμανικής. Το ελληνικό σαντούρι, όργανο της λαϊκής και της δημοτικής μας παράδοσης, είναι χρωματικό, έχει έκταση τουλάχιστον 3 οκτάβες και βαθύτερή του νότα είναι το sol 2.

#### 15.2.9.5. Κρουστά όργανα

1. *Deff*, δέφι, ντέφι, όργανο του οποίου η μορφή ταιριάζει περισσότερο σε όσα περιγράφει ο Χρύσανθος για τον νταϊρέ. Ο Rauf Yekta σε μία τέτοια μορφή του αναφέρεται διαμέτρου 40 cm, με προσαρμοσμένα 5 ζεύγη κύμβαλα στην περιφέρειά του. Θεωρείται επίσημο κρουστό του εξωτερικού μέλους.

2. *Mazhar*, μαζχάρ, διαφέρουν από τα ντέφια κατά το ότι δεν φέρουν κύμβαλα στην περιφέρεια, ενώ η διάμετρός τους είναι μεγαλύτερη. Τα μαζχάρ δεν χρησιμοποιούνται στην κοσμική μουσική, αλλά αποκλειστικά στις τελετές των ορχούμενων δερβίσηδων.

3. *Koudume*, κουντούμ, ζεύγος από μικρά τιμπάλια διαφορετικής διαμέτρου, όπου το μεγαλύτερο αντιστοιχεί στο «ντουμ» και το μικρότερο στο «τεκ» της χειρονομίας των ουσουλίων. Θεωρούνται θρησκευτικό και τελετουργικό όργανο.

4. *Zil*, τα ζίλια, κρουστά όργανα χειρός, είδος μικρών κυμβάλων, διαφόρου μεγέθους που είτε ως ζεύγη προσδένονται στα δάχτυλα των χειρών, είτε αν είναι μεγαλύτερα (στο μέγεθος μικρών πιατινιών) κρατιόνται ένα σε κάθε χέρι και συγκρούονται. Θεωρούνται επιπρόσθετα κρουστά του επίσημου εξωτερικού μέλους.

**photographie d'un célèbre groupe de ces musiciens  
qu'on entend dans les cafés à la turque de Péra qui  
est le quartier européen de Constantinople :**



**Fig. 513.**

**15.2.9.6. Η ορχήστρα του εξωτερικού μέλους** δεν είναι μεγάλη, αλλά μάλλον ένα πολύ μικρό σύνολο. Παλαιότερα, και ίσως καθ' όλον τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, θα απαρτιζόταν από το ταμπούρ, το νεί και τον δαγερέ τον οποίο συνήθως έπαιζε ο τραγουδιστής. Αργότερα κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα στην ορχήστρα ενσωματώνονται διάφορα όργανα, όταν πλέον επέρχεται η διαπίδυση μεταξύ επίσημου εξωτερικού μέλους και λαϊκού, όταν η έννοια της κοσμικότητας αλλά και της ευγενείας μεταλλάσσονται, ιδίως προς τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αι., όπου η διασκέδαση από τον κλειστό κύκλο των αρχοντικών μεταφέρεται στα καφέ-αμάν.

**15.3. Κατακλείδα.** Δυστυχώς, η γενιά μου δεν παρέλαβε το εξωτερικό μέλος παρά μόνον από συγγράμματα. Οι λίγοι παλαιοί ψάλτες που προήρχοντο από τον κόσμο της Ανατολής, Κωνσταντινουπολίτες και Σμυρνιοί, ήδη είχαν περιοριστεί στην εκκλησιαστική μουσική, ενώ η οργανοχρησία και τα όποια ψήγματα του λόγιου εξωτερικού μέλους είτε είχαν καταλογιστεί στην λαϊκή μουσική και μόνον, είτε –δυστυχέστατα– είχαν αποβληθεί ως τουρκογενή.

Οι μουσικοί της Σμύρνης και της Πόλης, όσοι ήρθαν στην Ελλάδα περιθωριοποιήθηκαν, και από τα μέσα της δεκαετίας του 1930 υπέστησαν σχεδόν διωγμό, αποκλειόμενοι από τις ηχογραφήσεις. Η τέχνη τους καταγράφηκε πλημμελώς και δεν παραδόθηκε. Αξιοποιήθηκαν σε γραμμοφωνήσεις τραγουδιών και λίγων αμανέδων στο είδος των οποίων κατατάχθηκε και κάθε άλλο καλοφωνικό τραγούδι, ενώ οι σπάνιες αξίας φωνές όπως της Ρόζας Εσκενάζυ, του Κώστα Μαρσέλου ή Νούρου, του Αντώνη Διαμαντίδη ή Νταλγκά και πολλών άλλων, ακόμα και σήμερα θεωρούνται ότι απλώς ήσαν ο προθάλαμος του ρεμπέτικου τραγουδιού και όσα από την τέχνη του εξωτερικού μέλους έφεραν μαζί τους καταχωρήθηκαν στην αστική λαϊκή μουσική, ενώ δεν έχει ακόμα αξιολογηθεί ο τρόπος με τον οποίον προσέγγισαν το δημοτικό που σχεδόν μόνον οι ίδιοι ήσαν σε θέση να αξιολογούν.

Αντιθέτως οι Τούρκοι συνεχίζοντας να καλλιεργούν το είδος της εξωτερικής μουσικής σε όλο του το εύρος και εντάσσοντάς το στην μουσική εκπαίδευση των κονσερβατορίων τους, υπήρξαν οι μόνες ζωντανές πηγές του για την επόμενη γενιά της δικής μου, της οποίας αρκετοί νέοι μουσικοί εμαθήτευσαν σε Τούρκους δασκάλους. Αυτό από

την άλλη πλευρά είχε ως αποτέλεσμα οι νέοι αυτοί να στρέψουν τα νώτα τους στα ελληνικά συγγράμματα του 19<sup>ου</sup> αιώνα και να εγκολπωθούν την σύγχρονη τουρκική θεωρία, χωρίς ιδιαίτερο ενδιαφέρον για αυτό που υπό άλλες συνθήκες θα μπορούσε να ονομαστεί παλαιά μουσική του εξωτερικού μέλους.

Μοιραία λοιπόν η προσέγγιση του εξωτερικού μέλους μέσω των ελληνικών συγγραμμάτων του 19<sup>ου</sup> αιώνα είναι ελλειπτική, φθογοκεντρική και ρυθμοκεντρική, υπό τις ανακλάσεις φωτός της εκκλησιαστικής παράδοσης, και ενορατική περισσότερο σε ό,τι αφορά το αισθητικό της μέρος, το οποίο αυτό κυρίως συνδέεται με την οργανολογία και την οργανογνωσία, όχι ως επιφανειακό γνωστικό πεδίο εγκυκλοπαιδικό, αλλά ως ουσία εκφραστική. Σε αυτό που μπορούν τα ελληνικά συγγράμματα να συνεισφέρουν είναι αφενός η αναγνώριση του κύρους αυτής της μουσικής από τον σύγχρονο ελληνισμό, αφετέρου η ανάδειξη των θεωρητικών της στρώσεων σε μία εποχή μάλιστα κατά την οποία με εξαίρεση τον Καντεμήρι, οι μόνες γραπτές πηγές της ήσαν οι ελληνικές, ώστε να καταστεί σαφές ότι το εξωτερικό μέλος έχει τις περιόδους του οι οποίες είναι αναγνωρίσιμες μέσω των θεωρητικών διαφοροποιήσεων που ουσιαστικά αποκρυσταλλώνονται στις κατατομές του κατ' εξοχήν θεωρητικού οργάνου της, του ταμπούρ.

Υπ' αυτό συνολικά το πνεύμα θα καταθέσω εν συνεχεία μια ποικιλία παραδειγμάτων και μέσω αυτών θα προσπαθήσω να αναδείξω διάφορα ζητήματα πρακτικής φύσεως που εδράζονται στην θεωρία, και κυρίως στην απόδοση των ορθών διαστημάτων.

## 16. ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

### 16.1. Διευκρινιστικά περί της σημειογραφίας των φθόγγων

Στο Κεφάλαιο 13 εξέθεσα τα περί του συστήματος σημειογραφίας των φθόγγων που θα ακολουθήσω κατά την έκθεση των παραδειγμάτων μου. Πριν προχωρήσουμε στα παραδείγματα θα δώσω κάποιες επεξηγήσεις περί του συστήματος αυτού σε ό, τι αφορά στις θεμελιώδεις σχέσεις που το διέπουν.

Όπως ήδη έχω πει, το σύστημά μου είναι ουσιαστικά μία επέκταση του τουρκικού συστήματος σημειογραφίας, το οποίο απεικονίζει φυσικές σχέσεις μεταξύ των φθόγγων. Θα διευκρινίσω κάποιες καίριες διαφορές αυτού του συστήματος σε σχέση με τη συμβολιστική των αλλοιώσεων του δυτικού συγκερασμένου συστήματος.

Κατά τη δυτική σημειογραφία του συγκερασμένου συστήματος η εναρμόνια ισοδυναμία των φθόγγων συνοψίζεται στις σχέσεις:

$$Si\flat = Do\flat, Si\sharp = Do\sharp = Re\flat, Do\sharp = Re\flat, Do\times = Re\sharp$$

Από αυτήν την ισοδυναμία πηγάζει και η συμβολική απεικόνιση του λεγόμενου κύκλου των 5<sup>ων</sup>:

Re $\flat$  – La $\flat$  – Mi $\flat$  – Si $\flat$  – Fa $\flat$  – Do $\flat$  – Sol $\flat$  - Re $\flat$  – La $\flat$  – Mi $\flat$  – Si $\flat$  – Fa $\sharp$  – Do $\sharp$  – Sol $\sharp$  - Re $\sharp$  – La $\sharp$  – Mi $\sharp$  – Si $\sharp$ .

Στο τουρκικό σύστημα σημειογραφίας οι φυσικές σχέσεις τέλειας 5<sup>ης</sup> και τέλειας 4<sup>ης</sup> συμβολίζονται ως εξής:

### Πίνακας 65

Table 65 displays musical notation for two staves, A and B, illustrating intervals. Staff A shows a sequence of 25 notes, numbered 1 to 25, with various accidentals (flats, sharps, and naturals). Staff B shows two large intervals: a 524288/531441 interval between notes 13 and 18, and a 531441/524288 interval between notes 18 and 25.

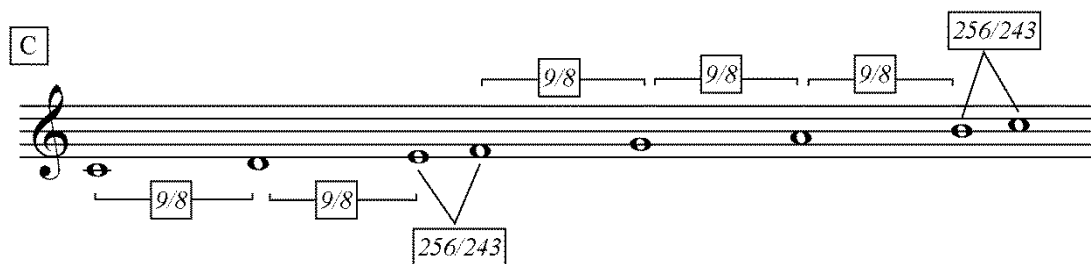
Στο πεντάγραμμο Α, οι σχέσεις των φθόγγων 1-2, 3-4, 5-6 κοκ είναι σχέσεις τέλειας 5<sup>ης</sup>, και οι σχέσεις των φθόγγων 2-3, 4-5, 5-6 κοκ είναι σχέσεις τέλειας 4<sup>ης</sup>.

Οι σχέσεις 1-3, 2-4, 3-5, 4-6 κοκ είναι σχέσεις μείζονος τόνου.

Στο πεντάγραμμο Β προβάλλονται σε γειτονικές θέσεις οι σχέσεις των άκρων και του μέσου του κύκλου των 5<sup>ων</sup>, όπου και βλέπουμε ότι το Re<sup>b</sup> είναι κατά ένα κόμμα (διαφορά λείμματος από αποτομή) χαμηλότερο του Do, ενώ το Si<sup>#</sup> κατά ένα (τουρκικό) κόμμα υψηλότερο του Do.

Όλες οι περαιτέρω σχέσεις διαστημάτων του τουρκικού συστήματος σημειογραφίας, τις οποίες και διαφυλάττω στο διευρυμένο σύστημά μου, κανονίζονται από την εξής δομή της επτάφθογγης χωρίς αλλοιώσεις κλίμακας:

#### Πίνακας 66



Με άλλα λόγια, θα μπορούσα να πω ότι η κλίμακα αναφοράς που κανονίζει όλες τις υπόλοιπες σχέσεις των αλλοιωμένων φθόγγων είναι η λεγόμενη πυθαγορική κλίμακα του σκληρού διατόνου με βάση το Do.

Στους δύο επόμενους πίνακες γίνεται περισσότερο ανάγλυφο το όλο σύστημα συμβολισμού των αλλοιώσεων. Ο Πίνακας 67 παρουσιάζει τις σχέσεις και τους αντίστοιχους συμβολισμούς της εξατονικής κλίμακας από Do και ο Πίνακας 68 αντίστοιχα από Do<sup>#</sup>. Στον Πίνακα 67, στο πεντάγραμμο Ε με βάση το Do απεικονίζεται η κατά μείζονα τόνο δτονική πρόοδος, και στο D οι συμβολισμοί των εναρμονίως αντίστοιχων φθόγγων. Στα F και G απεικονίζονται οι ίδιες αναλογίας σχέσεις κατά ένα κόμμα χαμηλότερα. Με ανάλογο τρόπο ο Πίνακας 68 απεικονίζει αυτές τις σχέσεις από Do<sup>#</sup> (πεντάγραμμο J).

Πίνακας 67

Diagram illustrating musical notation for Πίνακας 67, showing four staves (D, E, F, G) with notes and fret numbers.

**Staff D:** Notes: D<sub>4</sub>, E<sub>4</sub>, F<sub>4</sub>, G<sub>4</sub>, A<sub>4</sub>, B<sub>4</sub>, C<sub>5</sub>. Fret numbers: 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6.

**Staff E:** Notes: D<sub>4</sub>, E<sub>4</sub>, F<sub>4</sub>, G<sub>4</sub>, A<sub>4</sub>, B<sub>4</sub>, C<sub>5</sub>. Fret numbers: 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6. Includes a box with the string/fret sequence: 531441/524288.

**Staff F:** Notes: D<sub>4</sub>, E<sub>4</sub>, F<sub>4</sub>, G<sub>4</sub>, A<sub>4</sub>, B<sub>4</sub>, C<sub>5</sub>. Fret numbers: 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6. Includes a box with the string/fret sequence: 531441/524288.

**Staff G:** Notes: D<sub>4</sub>, E<sub>4</sub>, F<sub>4</sub>, G<sub>4</sub>, A<sub>4</sub>, B<sub>4</sub>, C<sub>5</sub>. Fret numbers: 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6.

Πίνακας 68

Diagram illustrating musical notation for Πίνακας 68, showing four staves (H, I, J, K) with notes and fret numbers.

**Staff H:** Notes: D<sub>4</sub>, E<sub>4</sub>, F<sub>4</sub>, G<sub>4</sub>, A<sub>4</sub>, B<sub>4</sub>, C<sub>5</sub>. Fret numbers: 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6.

**Staff I:** Notes: D<sub>4</sub>, E<sub>4</sub>, F<sub>4</sub>, G<sub>4</sub>, A<sub>4</sub>, B<sub>4</sub>, C<sub>5</sub>. Fret numbers: 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6. Includes a box with the string/fret sequence: 531441/524288.

**Staff J:** Notes: D<sub>4</sub>, E<sub>4</sub>, F<sub>4</sub>, G<sub>4</sub>, A<sub>4</sub>, B<sub>4</sub>, C<sub>5</sub>. Fret numbers: 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6. Includes a box with the string/fret sequence: 531441/524288.

**Staff K:** Notes: D<sub>4</sub>, E<sub>4</sub>, F<sub>4</sub>, G<sub>4</sub>, A<sub>4</sub>, B<sub>4</sub>, C<sub>5</sub>. Fret numbers: 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6.

## 16.2. Υπόδειγμα αναλυτικής προσέγγισης των μουσικών παραδειγμάτων στα συγγράμματα

Το πρώτο παράδειγμα ακολουθεί και παράλληλα εκθέτει μία υποδειγματική μέθοδο αναλυτικής προσέγγισης του παραδειγματικού υλικού που μας παραδίδουν ο Κύριλλος, ο Στέφανος και ο Κηλτζανίδης. Η μέθοδος αυτή γενικώς συνίσταται από τα εξής στάδια:

- α) Εξέταση της λεκτικής περιγραφής και απόδοσή της στη νέα ελληνική.
- β) Απόδοση στο πεντάγραμμο του διαγράμματος της κλίμακας.
- γ) Απόδοση της λεκτικής περιγραφής στο πεντάγραμμο.
- δ) Ερμηνεία του μουσικού κειμένου.

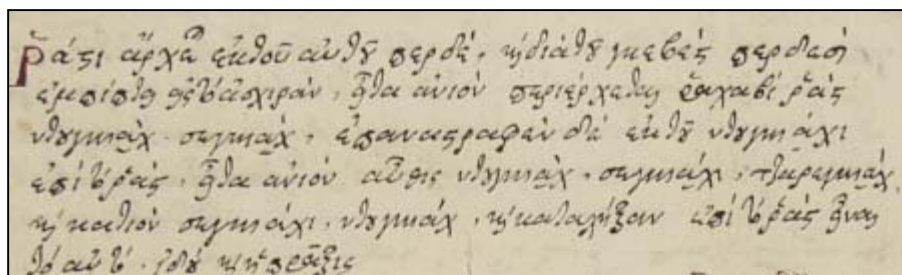
Η απόδοση του φθογγικού υλικού κατά συγγραφέα οφείλει να γίνεται ακολουθώντας όσα ήδη έχω εκθέσει στα προηγούμενα κεφάλαια. Τα κοινά Μακάμια μεταξύ Κυρίλλου και Στεφάνου από τη μια, και Κηλτζανίδη από την άλλη θα συνεξετάζονται και θα αντιπαραβάλλονται. Ήδη έχω αναφέρει στο Α' Κεφάλαιο, ότι ο Κύριλλος παραθέτει για κάθε Μακάμι μία λεκτική περιγραφή, και κατόπιν ένα μουσικό παράδειγμα. Ο Στέφανος κατά κανόνα αντιγράφει και παραφράζει την λεκτική περιγραφή του Κυρίλλου και υποκαθιστά το παράδειγμα με ένα διάγραμμα της κλίμακας του Μακαμιού. Ο Κηλτζανίδης παραθέτει για κάθε Μακάμι, λεκτική περιγραφή, γενικό διάγραμμα της κλίμακας, (χωρίς μέτρηση των διαστημάτων σε τμήματα), και μουσικό παράδειγμα.

### Παράδειγμα 1: ΡΑΣΤ μαλακό διατονικό γένος Δ' ήχων – πλ. Δ'

#### Π1.1. Κύριλλος (χφ 94α) και Στέφανος (ΕΡΜΗΝΕΙΑ σελ. 14)

##### Π1.1.1. Λεκτική περιγραφή Κυρίλλου και Στεφάνου:

Κύριλλος



Στέφανος

ῥάστ εἶναι ἦχος  $\lambda\sigma\zeta$ . τὸ ὁποῖον ἄρχεται ἐκ τοῦ ἰδίου περ-  
δὲ, καὶ διὰ τοῦ γκεβέστ περδεσί ἐμπίπτει εἰς τὸ ἀσιράν,  
ἔπειτα δὲ ἀναβαῖνον περιέχεται τὸ ραχαβί ράστ, ντουγ-  
κιάχ, σεγκιάχ, ἐπιστρέφον δὲ ἐκ τοῦ ντουγκιάχ εἰς τὸ ράστ,  
μετὰ ταῦτα ἀναβαῖνον πάλιν ντουγκιάχ, σεγκιάχ, τζαρε-  
γκιάχ, καὶ κατερχόμενον εἰς τὸ σεγκιάχ ντουγκιάχ, κα-  
ταλήγει εἰς τὸ ράστ.

Ουσιαστικά το έντυπο κείμενο του Στεφάνου είναι μια παράφραση αυτού του Κυρίλλου. Στην έντυπη παράφραση παραλείπεται η καταληκτική φράση «Ιδού και η πράξις», η οποία προηγείται του μουσικού παραδείγματος του Κυρίλλου.

Απόδοση: «Το Ραστ ξεκινά από τον περδέ του και περνώντας από το γκεβέστ καταλήγει στο ασηράν, έπειτα ανεβαίνοντας περνάει από τα ραχαβί, ραστ, ντουγκιάχ, σεγκιάχ, και ξαναγυρίζοντας μέσω του ντουγκιάχ στο ράστ, μετά ανεβαίνοντας αμέσως ντουγκιάχ, σεγκιάχ, τζαργκιάχ και κατεβαίνοντας σεγκιάχ, ντουγκιάχ και καταλήγοντας στο ραστ ολοκληρώνεται. [Στην πράξη]:»

### Π1.1.2. Το διάγραμμα της κλίμακας του Ραστ κατά τον Στέφανο



Παρότι το Ραστ ορίζεται ως ήχος πλάγιος του Δ' , ο οποίος έχει ως βάση της κλίμακάς του το νη = ραστ, στο διάγραμμα αυτό παρουσιάζεται το φθογγικό υλικό του Μακάμ Ραστ, όχι ως κλίμακα με βάση τον φθόγγο ραστ που είναι και ο φθόγγος τελικής κατάληξης της μελωδίας, αλλά ως κλίμακα με βάση τον χαμηλότερο φθόγγο της όλης έκτασης, το ασηράν. Μεταφέρω την κλίμακα αυτή σε δύο πεντάγραμμα: στο επάνω

πεντάγραμμα παρατίθεται η κλίμακα προέλευσης, οι διατονικοί φθόγγοι τους οποίους ο Στέφανος έχει παραστήσει με μαρτυρικά σημεία φθόγγων, από την οποία δια της υψώσεως της II βαθμίδας παράγεται ένας καίριος φθόγγος (το γκεβέστ/ραχαβή) του φθογγικού υλικού που χρησιμοποιείται στο Ραστ. Επισημαίνω τα μεταξύ των φθόγγων διαστήματα με το όνομά τους, τον λόγο τους και το μέγεθός τους σε cents, στρογγυλοποιημένο στον πλησιέστερο ακέραιο, καθώς και με αγκύλη το βασικό πεντάχορδο.

|         |           |        |         |           |        |        |
|---------|-----------|--------|---------|-----------|--------|--------|
| ελάσσων | ελάχιστος | μείζων | ελάσσων | ελάχιστος | μείζων | μείζων |
| 11/12   | 81/88     | 8/9    | 11/12   | 81/88     | 8/9    | 8/9    |
| 151     | 143       | 204    | 151     | 143       | 204    | 204    |

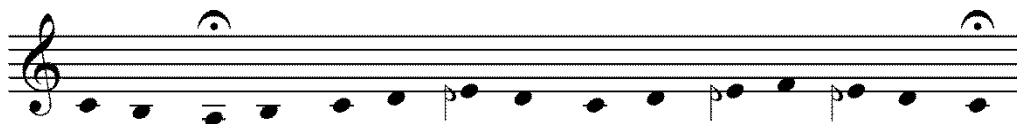
  

βασικό πεντάχορδο

γκεβέστ/ραχαβή

### Π1.1.3. Μεταφορά της λεκτικής περιγραφής στο πεντάγραμμα

Μεταφέρω στο πεντάγραμμα τον αφηρημένο μελωδικό πυρήνα της κίνησης του Ραστ, ακολουθώντας τα αχνάρια της λεκτικής περιγραφής

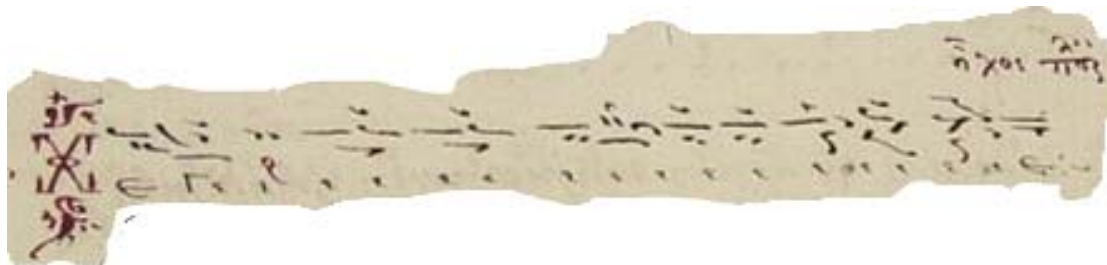


### Π1.1.4. Απόδοση του μουσικού παραδείγματος του Κυρίλλου.

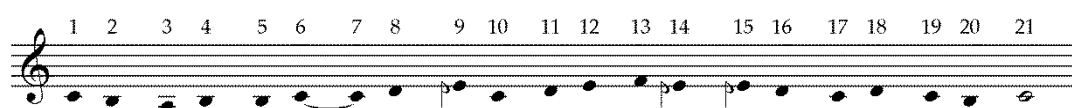
Για την απόδοση του μουσικού κειμένου θα πρέπει να ακολουθούνται δύο στάδια. Στο πρώτο να αποτυπώνεται με «ξηρούς» τους φθόγγους που προκύπτουν από τη σημειογραφία, αυτό που οι δάσκαλοι της παλαιάς σημειογραφίας ονόμαζαν **μετροφωνία**, δηλαδή εκτέλεση των σημαδιών μόνο με το φθογγικό και χωρίς το ρυθμικό και μελισματικό φορτίο τους, ώστε να εμπεδωθούν τα ύψη. Αυτή η απεικόνιση θα χρησιμεύει ώστε να αποτυπώνονται σαφώς οι κόμβοι της μελωδικής γραμμής. Στη συνέχεια θα πρέπει να αποδίδεται το μουσικό κείμενο με παράλληλη ερμηνεία του ρυθμικού και μελισματικού φορτίου των σημαδιών. Οι φθόγγοι της μετροφωνίας θα αριθμούνται και η αρίθμηση αυτή θα μεταφέρεται και

στην μουσική ερμηνεία, ώστε να καθίσταται σαφές από ποιόν φθόγγο της μετροφωνίας προέρχονται τα μελίσματα.

μουσικό κείμενο Κυρίλλου



μετροφωνία



ερμηνεία



## Π1.2. Κηλτζανίδης (Μ.Δ. σελ 145 και 146)

### Π1.2.1. Το διάγραμμα της κλίμακας του Ραστ κατά Κηλτζανίδη

Ο Κηλτζανίδης παρουσιάζει το φθογγικό υλικό του Ραστ, ανάγοντάς το στην μαλακή διατονική κλίμακα με βάση τον φθόγγο νη = ραστ. Οι φθόγγοι γκεβέστ/ραχαβή, πα δίεςη (εναλλακτικό νεχαβέντ), χησάρ, και μαχούρ θεωρούνται ως πάθη (αλλοιώσεις) της βασικής διατονικής κλίμακας και δεικνύονται στο διάγραμμα: α) με την αλλοίωση πάνω στον φθόγγο που πρόκειται να αλλοιωθεί και β) με μικρή γραμμή στην περίπου θέση του ύψους των. Ο φθόγγος γκεβέστ/ραχαβή, επειδή είναι κάτω από την βάση της κλίμακας δεικνύεται έμμεσα, μέσω της ισοδυναμίας της 8<sup>ας</sup>, μιας και εντός της κλίμακας είναι μόνον η πάνω οκτάβα του, το μαχούρ. Το ατζέμ, που αποτελεί κατιούσα έλξη του εβίτζ

προς το χουσεϊνί, δεν περιλαμβάνεται στο διάγραμμα, ωστόσο εντοπίζεται στο μουσικό κείμενο. Στην δική μου απόδοση του διαγράμματος έχω περιλάβει το ατζέμ εντός παρενθέσεως.

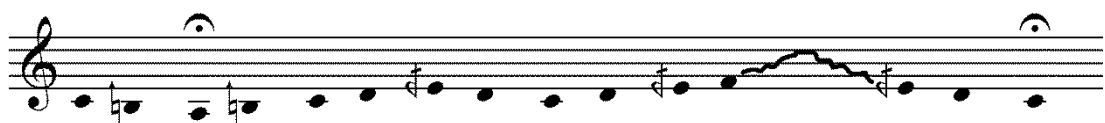
μείζων 8/9 204  
 ελάσσων 729/800 161  
 ελάχιστος 25/27 133  
 μείζων 8/9 204  
 μείζων 8/9 204  
 ελάσσων 729/800 161  
 ελάχιστος 25/27 133

ραστ | διουγκιάχ | σεγκιάχ | τζαργκιάχ | νεβά | χουσεϊνί | εβίτζ | γκερδανιέ  
 δίεσις 24/25 71 | δίεσις 24/25 71 | ελάχιστος 25/27 133 | λείμμα 243/256 90 | δίεσις 24/25 71  
 γκεβέστ | εναλλακτικό νεχαβέντ | χησάρ (ατζέμ) | μαχούρ

### Π1.2.2. Η λεκτική περιγραφή του Κηλτζανίδη για το Ραστ

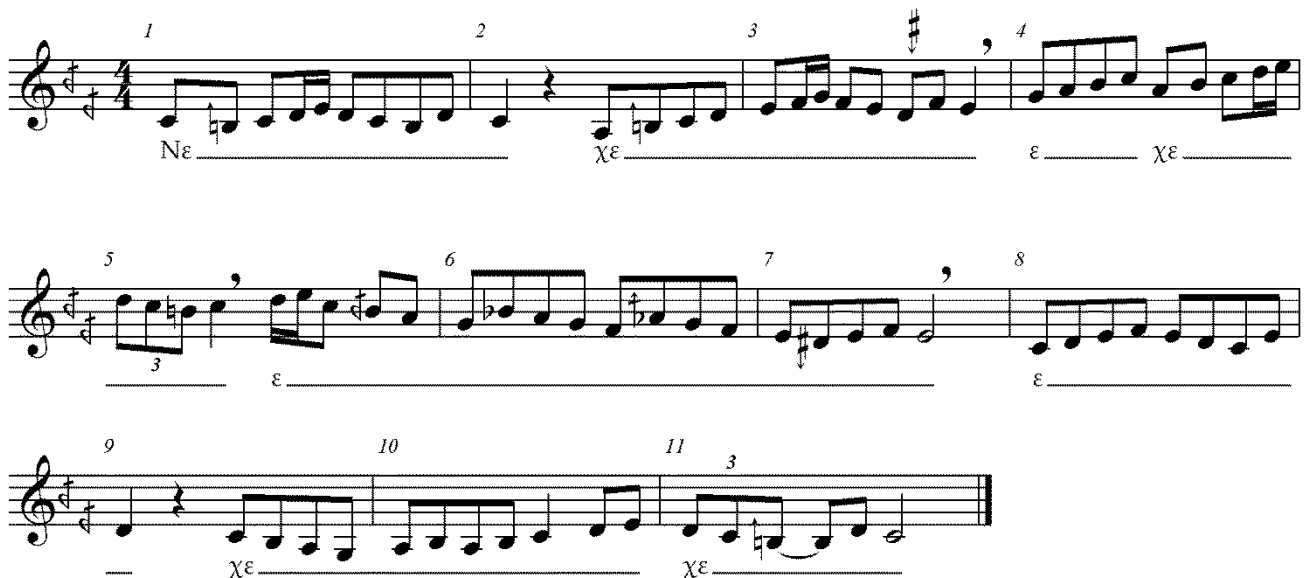
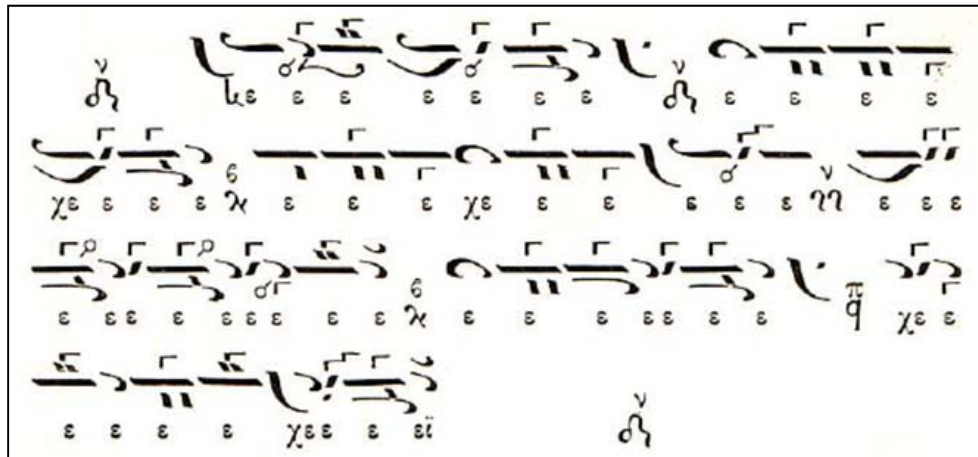
Τὸ Ῥάστ εἶναι ἤχος ᾧ, ἄρχεται ἀπὸ τοῦ αὐτοῦ Ῥάστ, καὶ διὰ τοῦ Νὺμ Γκεβέστ πίπτει εἰς τὸ Ἀσηράν· ἐκ τούτου ἀνιὸν εἰς τὸ Νὺμ Ῥαχαβή, Ῥάστ, Διουγκιάχ, καὶ Σεγκιάχ, ἐπιστρέφει εἰς τὸ Διουγκιάχ καὶ Ῥάστ· αὖθις δ' ἀνιὸν εἰς τὸ Διουγκιάχ, Σεγκιάχ καὶ Τζαργκιάχ, καὶ εἰς τὰς ὑψηλοτέρας στρεφόμενον φωνάς, καταβαίνει μέχρι τοῦ Σεγκιάχ καὶ Διουγκιάχ καὶ καταλήγει εἰς τὸ Ῥάστ.

Παρατηρούμε ότι ο Κηλτζανίδης ακολουθεί κατά γράμμα τις λεκτικές περιγραφές του Κυρίλλου και του Στεφάνου διαφοροποιούμενος μόνον κατά την φράση «και εις τας υψηλοτέρας στρεφόμενον φωνάς», την οποία έχω υπογραμμίσει στο αυθεντικό κείμενο.



Ο Κηλτζανίδης δεν κάνει ειδικότερη λεκτική αναφορά στο φθογγικό υλικό της «στροφής στις υψηλότερες φωνές», ωστόσο αυτό το υλικό το εκθέτει ανάγλυφα στο μουσικό παραδείγματά του.

### Π1.2.3. Απόδοση του μουσικού παραδείγματος του Κηλτζανίδη



Κατά την απόδοση του παραδείγματος, στο μέτρο 3 έχω εντοπίσει την όξυνση του ρε ως προαιρετική έλξη προς το σεγκιάχ. Επίσης, στο μέτρο 11, θεωρώ απαραίτητη την χρήση του γκεβέστ κατά την κατάληξη προς το ραστ, παρότι ο Κηλτζανίδης δεν την έχει καταδείξει, κάτι που έχοντάς το κάνει κατά την έναρξη του παραδείγματός του, το θεώρησε, κατά τη γνώμη μας, ως ευκόλως εννοούμενο – πρακτική αρκετά συνήθη στην εκκλησιαστική σημειογραφία. Παρατηρούμε επίσης ότι ο Κηλτζανίδης δεν κάνει κατάληξη στο ασηράν, αλλά εφόρμηση εξ αυτού (μέτρο 2), καθώς και το μέλος βαίνοντας προς την κατάληξη (μέτρο 9) εφάπτεται του γιεγκιάχ.

## Παράδειγμα 2: NEBA

Ως συνέχεια του πρώτου παραδείγματος, όπου διαπραγματεύτηκα μεταξύ άλλων το διατονικό γένος του πλ. Δ' ήχου που ανήκει στην οικογένεια των Δ' Ήχων, θα παραθέσω ενδεικτικά δύο ακόμη βασικά Μακάμ Δ' Ήχου, ξεκινώντας από το Νεβά που θεωρείται Δ' Ήχος (κύριος του Ραστ).

### Π2.1. Το Νεβά στον Κύριλλο και τον Στέφανο

#### Π2.1.1. Στέφανος (ΕΡΜΗΝΕΙΑ σελ. 22)

Νεβά, ἄρχεται ἐκ τοῦ ἰδίου του περδέ, καὶ ἐπιπηδήσαν εἰς τὸ γκερδανιέ περδεσι καταβαίνει πάλιν περδέ περδέ εἰς τὸ ἴδιόν του ἴσον καὶ ἐμπίπτει εἰς τὸ σεγκιάχ καὶ ντουγκιάχ. ἔπειτα ἀναλαβὸν τὸ ράσ, ἀναβαῖνον δὲ καὶ δεικνύον νεβά, σεγκιάχ, ἴσταται εἰς τὸ τζαργκιάχ, μετὰ ταῦτα ἐπιπηδήσαν εἰς τὸ γκερδανιέ, κατέρχεται περδέ περδέ, καὶ καταλήγει εἰς τὸ νεβά.

|    |    |     |    |    |    |    |    |
|----|----|-----|----|----|----|----|----|
| Νη | Πα | Βου | Γα | Δι | Κε | Ζω | Νη |
| 68 | 12 | 9   | 7  | 12 | 12 | 9  | 7  |
| Σ  | ν  | ρ   | ε  | α  | ε  | α  | ν  |

|        |         |           |        |        |         |           |
|--------|---------|-----------|--------|--------|---------|-----------|
| μεῖζων | ελάσσων | ελάχιστος | μεῖζων | μεῖζων | ελάσσων | ελάχιστος |
| 8/9    | 11/12   | 81/88     | 8/9    | 8/9    | 11/12   | 81/88     |
| 204    | 151     | 143       | 204    | 204    | 151     | 143       |

ραστ      ντουγκιάχ      σεγκιάχ      τζαργκιάχ      νεβά      χουσεϊνί      εβίτζ      γκερδανιέ

Η κλίμακα που παραθέτει ο Στέφανος ουσιαστικά είναι η βασική έκταση κίνησης του Νεβά, από το ραστ μέχρι το γκερδανιέ. Ο καταληκτικός φθόγγος του Μακάμ Νεβά, το νεβά, είναι η V βαθμίδα της κλίμακας που παραθέτει ο Στέφανος. Στην ουσία όμως είναι I βαθμίδα, και οι χαμηλότερες βαθμίδες ανήκουν στην περιοχή πλαγιασμού του Νεβά, ενώ οι ανώτερες του νεβά στην περιοχή κυριότητός του.

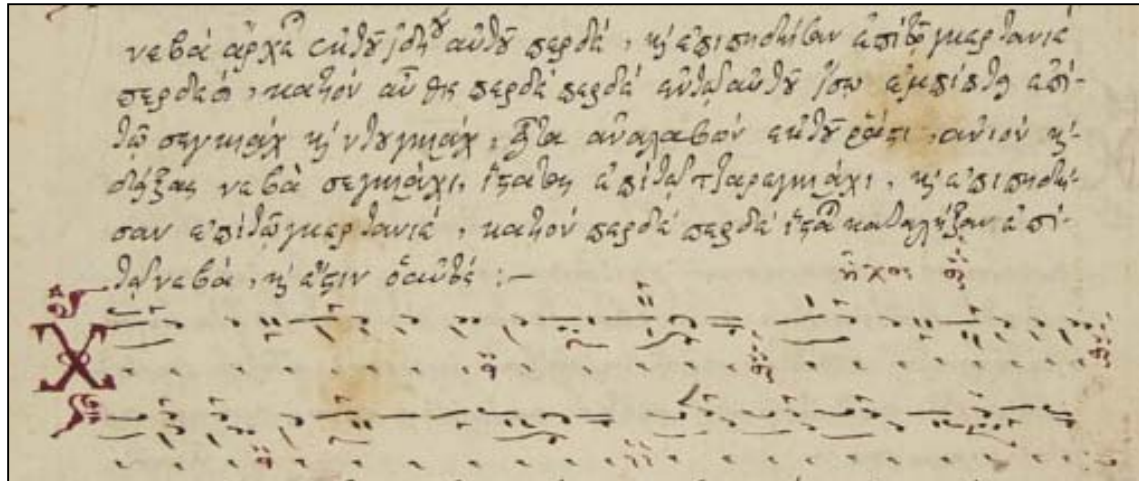
#### Π2.1.2. Η λεκτική περιγραφή Κυρίλλου και Στεφάνου:

«Το Νεβά ξεκινά από τον περδέ που φέρει το όνομά του και αφού πηδήσει στον περδέ γκερδανιέ καταιβαίνει περδέ-περδέ στο ίσο του (το νεβά) και πέφτει στο σεγκιάχ και στο δουγκιάχ. Έπειτα, ξεκινώντας από το ραστ, ανεβαίνοντας και δείχνοντας μελωδικά τους φθόγγους νεβά και σεγκιάχ κάνει μια στάση στο τζαργκιάχ, και μετά αφού πηδήσει στο γκερδανιέ, κατεβαίνει περδέ-περδέ και καταλήγει στο νεβά.»

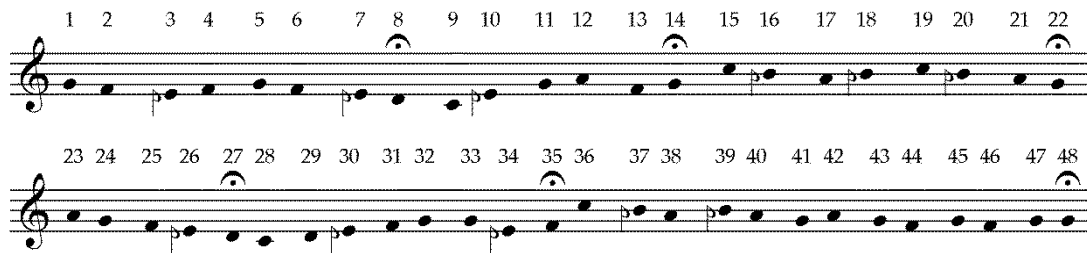
Απόδοση της λεκτικής περιγραφής:



Π2.1.3. Το μουσικό παράδειγμα του Κυρίλλου (χφ 96α):



μετροφωνία:

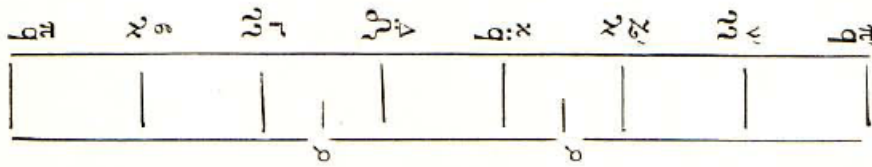


ερμηνεία:



## Π2.2. Το Νεβά στον Κηλτζανίδη (Μ.Δ. σελ. 90)

### Π2.2.1. Η κλίμακα



Ο Κηλτζανίδης θεωρώντας κι αυτός το Νεβά ως Δ' Ήχο, δίνει για κλίμακα την περιοχή μεταξύ διουγκιάχ και μουχαγέρ, την κλίμακα του Στιχηραρικού Δ'. Με υφέσεις και με μικρές κάθετες γραμμές δείχνει τα επεισοδιακά πάθη του Νεβά: την κατιούσα έλξη του ζω προς το κε, όπου αντί του εβίτζ μετέρχεται το ατζέμ, αλλά και την χρήση του σεμπά ως διανθιστικού φθόγγου, όταν η μελωδία περιστρέφεται γύρω από το τζαργκιάχ. Στο διάγραμμα της κλίμακας ο Κηλτζανίδης δεν καταδεικνύει την έλξη του γα προς το δι την οποία μετέρχεται κατά την τελική κατάληξη στο παράδειγμά του.

|         |           |        |        |         |           |        |
|---------|-----------|--------|--------|---------|-----------|--------|
| ελάσσων | ελάχιστος | μείζων | μείζων | ελάσσων | ελάχιστος | μείζων |
| 729/800 | 25/27     | 8/9    | 8/9    | 729/800 | 25/27     | 8/9    |
| 161     | 133       | 204    | 204    | 161     | 133       | 204    |

διουγκιάχ   σεγκιάχ   τζαργκιάχ   νεβά   χουσεϊνί   εβίτζ   γκερδανιέ   μουχαγέρ

δίεσις   λείμμα

24/25   243/256

71   90

σεμπά   ατζέμ

### Π2.2.2. Η λεκτική περιγραφή:

Τὸ Νεβά εἶναι ἤχος δ'. ἄρχεται ἀπὸ τοῦ Νεβά, ἢ καὶ ἀπὸ τοῦ Μουχαγέρ, ὁδεύον τὰς ἀνιούσας καὶ κατιούσας φωνάς, μέχρι Διουγκιάχ· καὶ ἀνιὸν καταλήγει εἰς τὸ Νεβά.

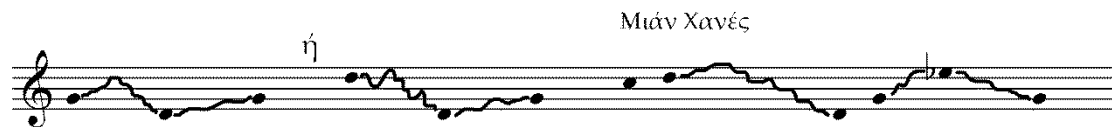
Ὁ Μιὰν χανές τοῦ Νεβά ἄρχεται ἀπὸ τὸ Γκερδανιέ, ἀνιὼν δ' εἰς τὸ Μουχαγέρ, καὶ στρεφόμενος εἰς τὰ Τίζια καταβαίνει μέχρι τοῦ Διουγκιάχ· ἔπειτα πηδῶν εἰς τὸ Νεβά καὶ δεικνύων τὸ Νὺμ Νεγαθέντ καταλήγει εἰς τὸ Νεβά.

“Το Νεβά είναι Ήχος Δ' και αρχίζει από τον φθόγγο νεβά, ή και από το Μουχαγέρ, περιδιαβαίνοντας στην υψηλή περιοχή αλλά και τη χαμηλή, μέχρι το διουγκιάχ. Και μετά ανεβαίνοντας καταλήγει στο νεβά. Ο Οξύς Οίκος του Νεβά ξεκινάει από το γκερδανιέ, ανεβαίνει στο μουχαγέρ και κατόπιν, αφού κάνει μερικές στροφές στα τίζια, κατεβαίνει μέχρι το

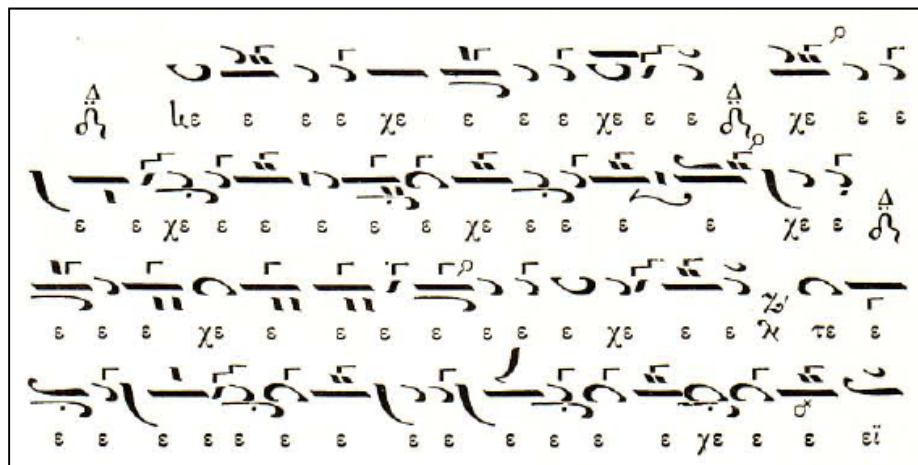
διουγκιάχ. Έπειτα πηδώντας στο γκερδανιέ και δείχνοντας μελωδικά το νυμ σουμπουλέ. καταλήγει στο νεβά.»

Ο Κηλτζανίδης εκ παραδρομής στην τελευταία του πρόταση γράφει «και δεικνύων το Νυμ Νεχαβέντ» αντί του «δεικνύων το Νυμ Σουμπουλέ» που είναι το σωστό, όπως φαίνεται και από παρόμοια μελωδική φράση που μετέρχεται στο παράδειγμά του.

απόδοση λεκτικής περιγραφής:



### Π2.2.3. Το μουσικό παράδειγμα του Κηλτζανίδη και η απόδοσή του:



### Παράδειγμα 3: ΣΕΓΚΙΑΧ

#### Π3.1. Το Σεγκιαχ στον Κύριλλο και τον Στέφανο

##### Π3.1.1. Στέφανος (ΕΡΜΗΝΕΙΑ σελ. 19)

19

Σεγκιάχ είναι ὁ λέγετος ἦχος, ἄρχεται ἐκ τοῦ ἰδίου ἴσου πατεῖ εἰς τὸ τζαργκιάχ, καὶ καταβαῖνον περδὲ περδὲ μέχρι τοῦ γκεβέστ, ἔπειτα διὰ τοῦ ράστ ἀναβαῖνον εἰς τὸ τζαργκιάχ μέχρι τοῦ ἐβίτζ, καὶ ἐπιστρέφον καταλήγει εἰς τὸν ἰδίον του περδὲ.

|     |    |    |     |    |    |    |    |
|-----|----|----|-----|----|----|----|----|
| Σω  | Νη | Πα | Βου | Γα | Δι | Κε | Σω |
| 68  | 4  | 12 | 9   | 7  | 12 | 12 | 9  |
| (α) | κ  | α  | π   | γ  | ε  | ζ  | κ  |

Ο Στέφανος αντιστοιχεί το Σεγκιάχ με τον Λέγετο. Εκθέτει στο διάγραμμά του την συνήθη περιοχή κίνησης του Σεγκιάχ από το γκεβέστ μέχρι το εβίτζ.

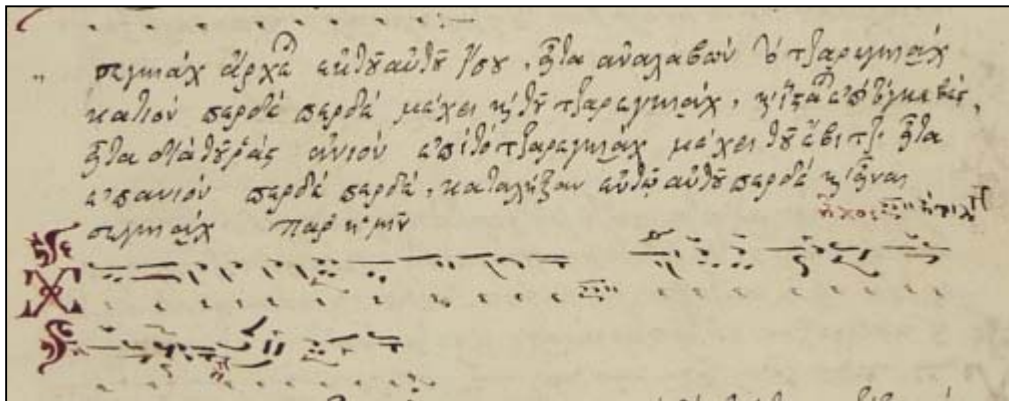
|         |        |         |           |        |        |         |
|---------|--------|---------|-----------|--------|--------|---------|
| λείμμα  | μείζων | ελάσσων | ελάχιστος | μείζων | μείζων | ελάσσων |
| 243/256 | 8/9    | 11/12   | 81/88     | 8/9    | 8/9    | 11/12   |
| 90      | 204    | 151     | 143       | 204    | 204    | 151     |

γκεβέστ ραστ διουγκιάχ σεγκιάχ τζαργκιαχ νεβά χουσεϊνί εβίτζ

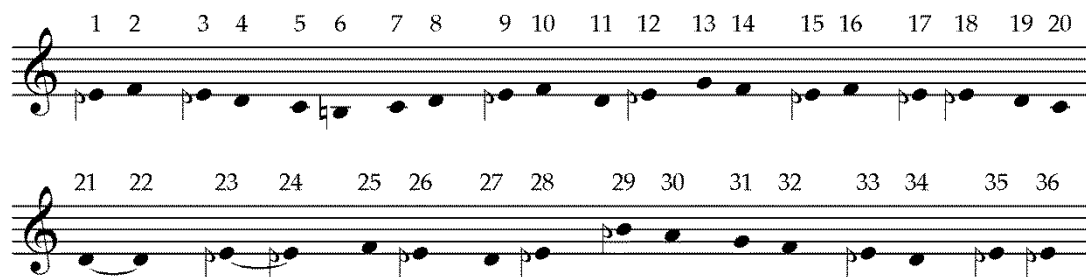
##### Π3.1.2. Η λεκτική περιγραφή Κυρίλλου και Στεφάνου:

«Το Σεγκιάχ είναι ὁ ἦχος Λέγετο, ξεκινά ἀπὸ τὸ ἴσο του, τὸ σεγκιάχ, πατάει στο τζαργκιάχ, καὶ κατεβαίνοντας περδὲ-περδὲ μέχρι τὸ γκεβέστ, στη συνέχεια μέσω του ραστ ἀνεβαίνοντας στο τζαργκιάχ καὶ μέχρι τὸ εβίτζ, ἐπιστρέφοντας καταλήγει στὸν περδὲ του, [τὸ σεγκιάχ].»

Π.3.1.3. Το μουσικό παράδειγμα του Κυρίλλου (χφ 95α):



μετροφωνία:



ερμηνεία:



### Π3.2. Το Σεγκιάχ στον Κηλτζανίδη (Μ.Δ. σελ. 73)

#### Π3.2.1. Η κλίμακα

Ο Κηλτζανίδης επίσης αντιστοιχεί το Σεγκιάχ με τον Λέγετο. Η κλίμακα που δίνει είναι ένα οκτάχορδο με βάση το σεγκιάχ. Με γενική ύφεση στο κε, καθώς και με μικρή κάθετη γραμμή ενδιάμεσως των δι-κε, δείχνει περίπου την θέση του νυμ χιουζάμ, το οποίο μετέρχεται ορισμένες φορές η μελωδία αντί του χουσεϊνί. Δύο συνήθεις έλξεις του Σεγκιάχ, α) το πα δίεση προς το βου, και β) το κε δίεση προς το ζω, δεν εκτίθενται στο διάγραμμα. Επίσης, δεν εκτίθεται και η συνήθης έλξη του ζω προς το κε, η οποία απουσιάζει και από την φρασεολογία του μουσικού παραδείγματος.

ελάχιστος 25/27 133    μείζων 8/9 204    μείζων 8/9 204    ελάσσων 729/800 161    ελάχιστος 25/27 133    μείζων 8/9 204    ελάσσων 729/800 161

σεγκιάχ    τζαργκιάχ    νεβά    χουσεϊνί    εβίτζ    γκερδανιέ    μουχαγέρ    τιζ σεγκιάχ

ελάσσων 729/800 161

χιουζάμ

#### Π3.2.2. Η λεκτική περιγραφή:

Τὸ Σεγκιάχ εἶναι ἤχος Λέγετος, ἥτοι διατονικός δεύτερος,  $\cdot\chi$ , καὶ ἄρχεται ἀπὸ τὸ αὐτὸ Σεγκιάχ, ἀλλὰ δύναται νὰ ἄρχεται καὶ ἀπὸ τὸ 'Εβίτζ· ἀνιὸν μετὰ τῶν κυρίων περδέδων μέχρι τοῦ Τίζ Τζαργκιάχ, κάποτε δεικνύει καὶ τὸ Νὺμ Χιουζάμ, καὶ ἐπιστρέφον καταβαίνει δεικνύον καὶ τὸ 'Ράστ περδεσὶ καὶ καταλήγει πάλιν εἰς τὸ Σεγκιάχ.

Ὁ Μιὰν χανές τοῦ Σεγκιάχ ἄρχεται ἀπὸ τοῦ 'Εβίτζ, καὶ περιστροφόμενος εἰς τὰ Τίζια καὶ τὸ Νὺμ Σιουμπιουλέ, καταβαίνει καὶ καταλήγει εἰς τὸ Σεγκιάχ.

«Το Σεγκιάχ είναι Ἦχος Λέγετος, δηλαδή διατονικός δεύτερος, και ξεκινά από το ίδιο το σεγκιάχ, αλλά μπορεί να ξεκινήσει και από το εβίτζ. Ανεβαίνοντας με τους

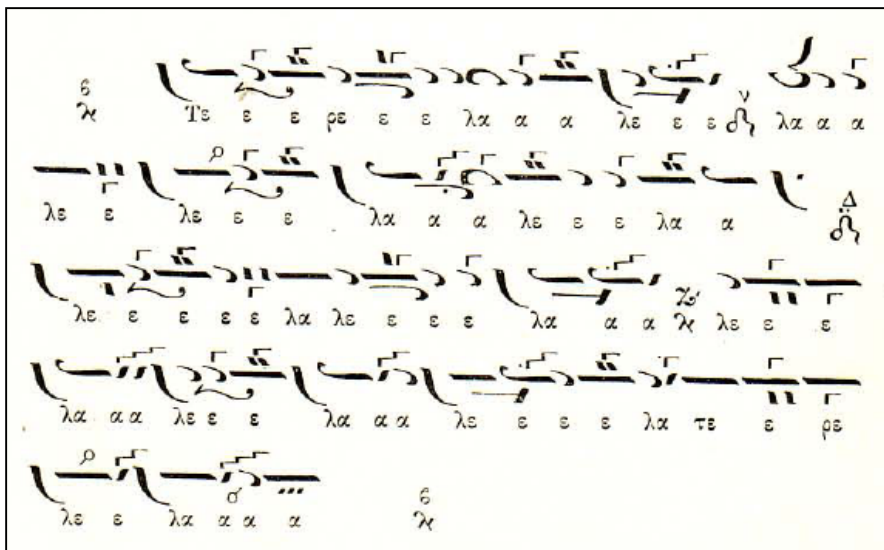
περδέδες των κυρίων μακαμιών μέχρι το τιζ τζαργκιάχ, κάποιες φορές δείχνει και το νυμ χιουζάμ, και επιστρέφοντας κατεβαίνει και δείχνει τον περδέ ραστ και καταλήγει πάλι στο σεγκιάχ.

Ο Οξύς Οίκος του Σεγκιάχ αρχίζει από το εβίτζ και αφού περιστραφεί στην ψηλή περιοχή (τίτζια) και γύρω από το νυμ σιουμπουλέ, κατεβαίνει και καταλήγει στο σεγκιάχ».

Μιάν Χανές



### Π3.2.3. Το μουσικό παράδειγμα του Κηλτζανίδη και η απόδοσή του:

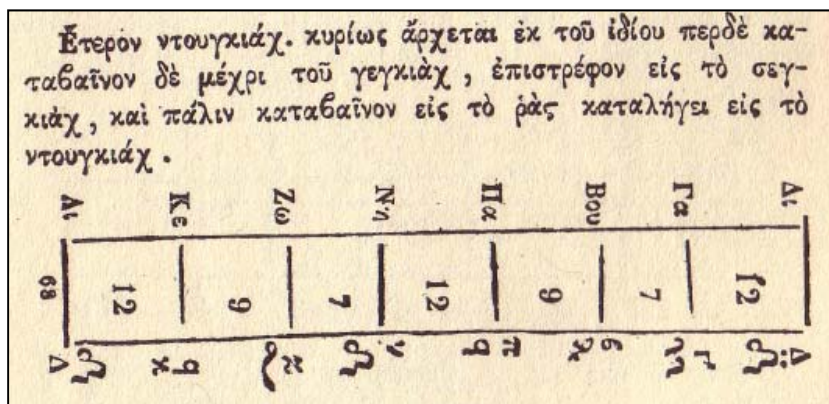


## Παράδειγμα 4: ΝΤΟΥΓΚΙΑΧ – ΔΙΟΥΓΚΙΑΧ

Στη συνέχεια θα εξετάσουμε 3 παραδείγματα μαλακού διατονικού γένους, τα δύο Α΄ Ήχων και το τρίτο Βαρέως διατονικού. Το Ντουγκιάχ ή Διουγκιάχ στην γραφή του Κηλτζανίδη, και στους τρεις συγγραφείς που συνεξετάζουμε παραδίδεται σε δύο εκδοχές. Την μία εξ αυτών, την καθαρά διατονική, θα την εξετάσουμε ως παράδειγμα Μακαμιού που κινείται στον έσω Α΄ Ήχο.

### Π4.1. Το Ντουγκιάχ στον Κύριλλο και τον Στέφανο

#### Π4.1.1. Στέφανος (ΕΡΜΗΝΕΙΑ σελ. 18)



Το διάγραμμα του Στεφάνου για το Ντουγκιάχ είναι το οκτάχορδο της βασικής έκτασής του γιεγκιάχ-νεβά. Ο καταληκτικός φθόγγος του Μακάμ Ντουγκιάχ, το ντουγκιάχ, στο διάγραμμα αυτό βρίσκεται στην V βαθμίδα, κατ' ουσίαν Ι, όπου οι υποκάτω βαθμίδες είναι της περιοχής του πλαγιασμού του, ενώ οι υπεράνω της περιοχής κυριότητος του.

|        |         |           |        |         |           |        |
|--------|---------|-----------|--------|---------|-----------|--------|
| μείζων | ελάσσων | ελάχιστος | μείζων | ελάσσων | ελάχιστος | μείζων |
| 8/9    | 11/12   | 81/88     | 8/9    | 11/12   | 81/88     | 8/9    |
| 204    | 151     | 143       | 204    | 151     | 143       | 204    |

γιεγκιάχ      ασηράν      αράκ      ραστ      διουγκιάχ      σεγκιάχ      τζαγκιαχ      νεβά

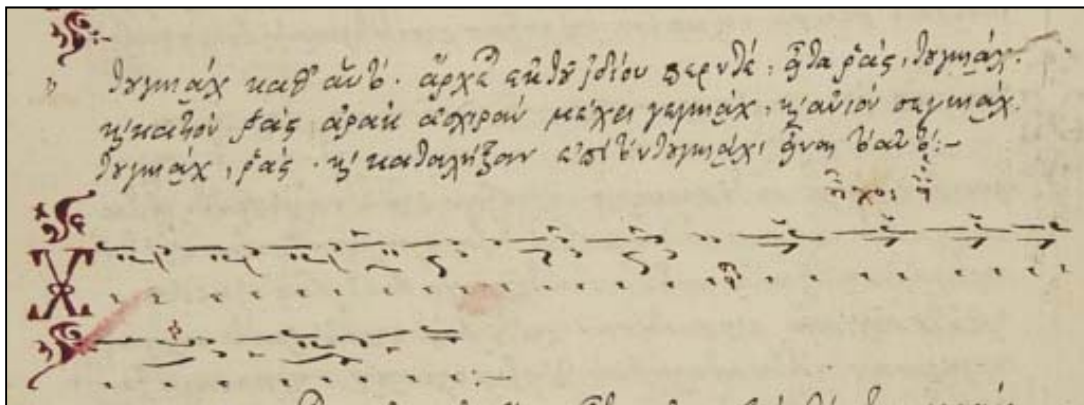
#### Π4.1.2. Η λεκτική περιγραφή Κυρίλλου και Στεφάνου:

«Το καθεαυτού Διουγκιάχ [το διατονικό] ξεκινά από τον περδὲ διουγκιάχ και μετά συνεχίζει με ραστ, διουγκιάχ, και κατεβαίνοντας ραστ, αράκ, ασηράν μέχρι το γιεγκιάχ, και μετά ανεβαίνοντας[φτάνει στο] σεγκιάχ [και

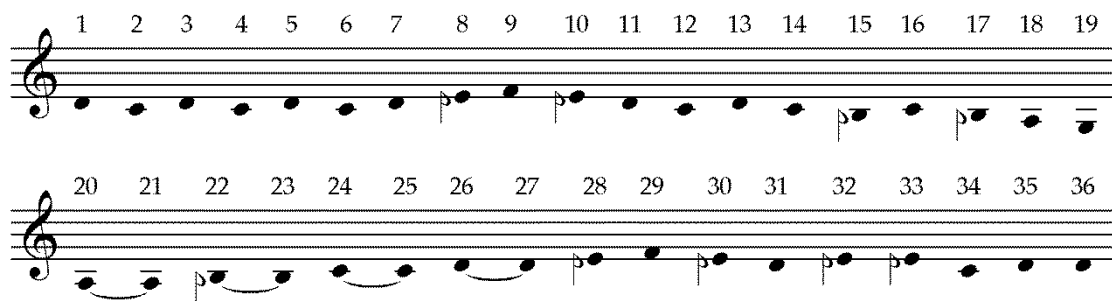
συνεχίζοντας] διουγκιάχ, ραστ, αφού καταλήξει στο διουγκιάχ ολοκληρώνεται.»



#### Π4.1.3. Το μουσικό παράδειγμα του Κυρίλλου (χφ 95α):



μετροφωνία

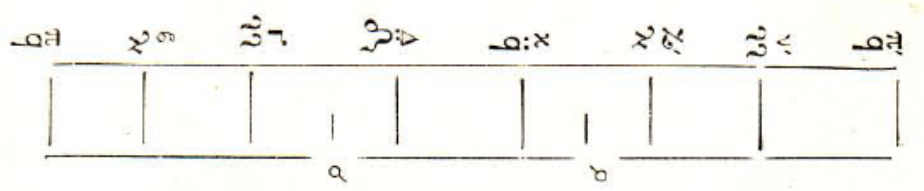


ερμηνεία



## Π4.2. Το Διουγκιάχ στον Κηλτζανίδη (Μ.Δ. σελ. 55~56)

### Π4.2.1. Η κλίμακα



Ο Κηλτζανίδης, ως κλίμακα του Διουγκιάχ δίνει το οκτάχορδο διουγκιάχ-μουχαγέρ, θέτοντας το διουγκιάχ ως βάση του. Με γενικά σημεία αλλοίωσης και με μικρές κάθετες γραμμές καταδεικνύει τις ελκτικές μεταβολές: την όξυνση του γα προς το δι σε κάποιες περιστροφές και καταλήξεις στο δι, και την βάρυνση του ζω σε κατιούσες πορείες του μέλους.

|         |           |        |        |         |           |        |
|---------|-----------|--------|--------|---------|-----------|--------|
| ελάσσων | ελάχιστος | μείζων | μείζων | ελάσσων | ελάχιστος | μείζων |
| 729/800 | 25/27     | 8/9    | 8/9    | 729/800 | 25/27     | 8/9    |
| 161     | 133       | 204    | 204    | 161     | 133       | 204    |

διουγκιάχ   σεγκιάχ   τζαργκιάχ   νεβά   χουσεϊνί   εβίτζ   γκερδανιέ   μουχαγέρ  
 | δέσις 24/25 71 |   | λείμμα 243/256 90 |  
 ατζέμ

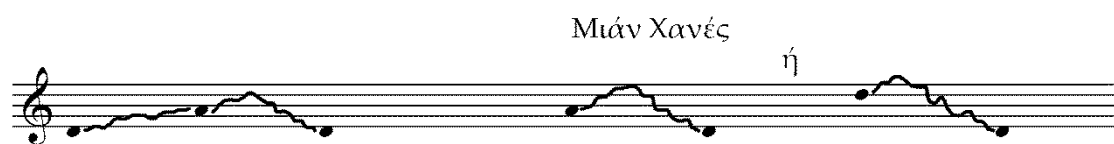
### Π4.2.2. Η λεκτική περιγραφή:

Τὸ Διουγκιάχ εἶναι ἤχος ᾧ ἄρχεται ἀπὸ τοῦ ἰδίου τόνου ἀνιὸν εἰς τὸ Χουσεϊνί· καὶ βαῖνον δι' ἀνιόντων καὶ κατιόντων φθόγγων, καταλήγει ἐντελῶς εἰς τὸ Διουγκιάχ.

Ὁ δὲ Μιὰν χανές, ὁ δξὺς οἶκος τοῦ Διουγκιάχ, ἦτοι τοῦ ᾧ ἤχου, ἄρχεται ἀπὸ τοῦ Χουσεϊνί ἢ ἀπὸ τοῦ Μουχαγιέρ, καὶ περιστρεφόμενος εἰς τοὺς κυρίους τόνους, πάλιν καταλήγει ἐντελῶς εἰς τὸ Διουγκιάχ.

«Το Διουγκιάχ είναι Ἦχος Α', και ξεκινά από τον ομώνυμο φθόγγο ανεβαίνοντας μέχρι το χουσεϊνί. Και με ανοδική και καθοδική πορεία κάνει τελική κατάληξη στο

διουγκιάχ. Ο Οξύς Οίκος του Διουγκιάχ, ξεκινά από το χουσεϊνί ή από το μουχαγέρ, και αφού περιστραφεί στους φθόγγους των κυρίων μακαμιών, πάλι κάνει τελική κατάληξη στο διουγκιάχ».



#### Π4.2.3. Το μουσικό παράδειγμα του Κηλτζανίδη και η απόδοσή του:



## Παράδειγμα 5: ΧΟΥΣΕΪΝΙ

### Π5.1. Το Χουσεϊνί στον Κύριλλο και τον Στέφανο

#### Π5.1.1. Στέφανος (ΕΡΜΗΝΕΙΑ σελ. 29)

Χουσεϊνί, ἄρχεται ἐκ τοῦ αὐτοῦ περδὲ, καὶ ἀναλαβὸν τὸ  
μουχαγιέρ κατέρχεται περδὲ περδὲ ἄχρι τοῦ τζαργκιάχ,  
ἀναλαβὸν δὲ πάλιν τὸ χουσεϊνί καὶ καταβαῖνον διὰ τοῦ τζα-  
ργκιάχ λήγει εἰς τὸ ντουγκιάχ.

|    |     |    |    |    |    |    |    |
|----|-----|----|----|----|----|----|----|
| Πα | Bou | Γα | Δι | Κε | Ζω | Νη | Πα |
| 12 | 9   | 7  | 12 | 12 | 9  | 7  | 12 |
| 9  | π   | α  | ε  | ζ  | η  | ι  | κ  |

Ο Στέφανος δίνει στο διάγραμμά του την βασική περιοχή κίνησης του Χουσεϊνί με βάση τους κύριους φθόγγους (κύρια μακάμια), από ντουγκιάχ μέχρι μουχαγέρ:

|         |           |        |        |         |           |        |
|---------|-----------|--------|--------|---------|-----------|--------|
| ελάσσων | ελάχιστος | μείζων | μείζων | ελάσσων | ελάχιστος | μείζων |
| 11/12   | 81/88     | 8/9    | 8/9    | 11/12   | 81/88     | 8/9    |
| 151     | 143       | 204    | 204    | 151     | 143       | 204    |

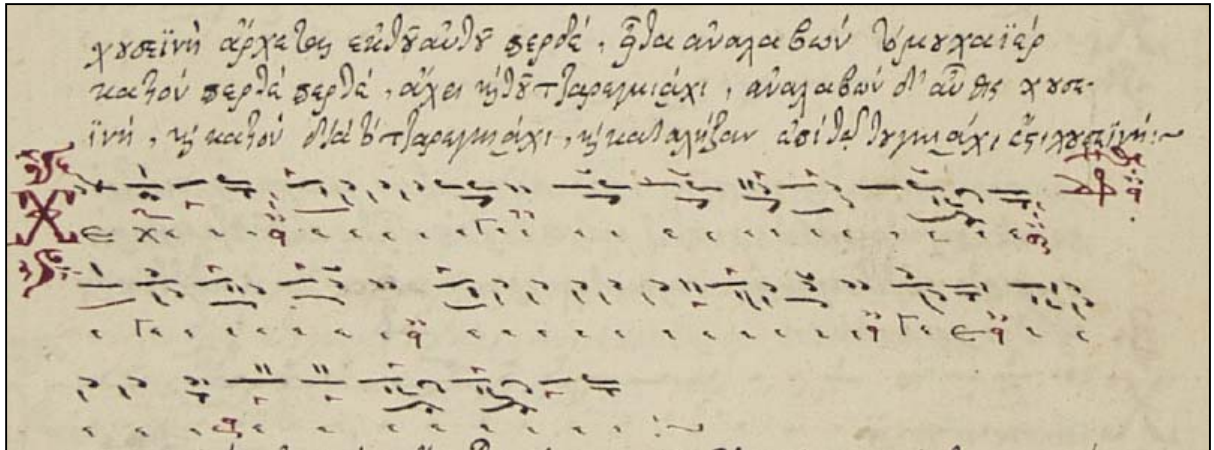
διουγκιάχ    σεγκιάχ    τζαργκιάχ    νεβά    χουσεϊνί    εβίτζ    γκερδανιέ    μουχαγέρ

#### Π5.1.2. Η λεκτική περιγραφή Κυρίλλου και Στεφάνου:

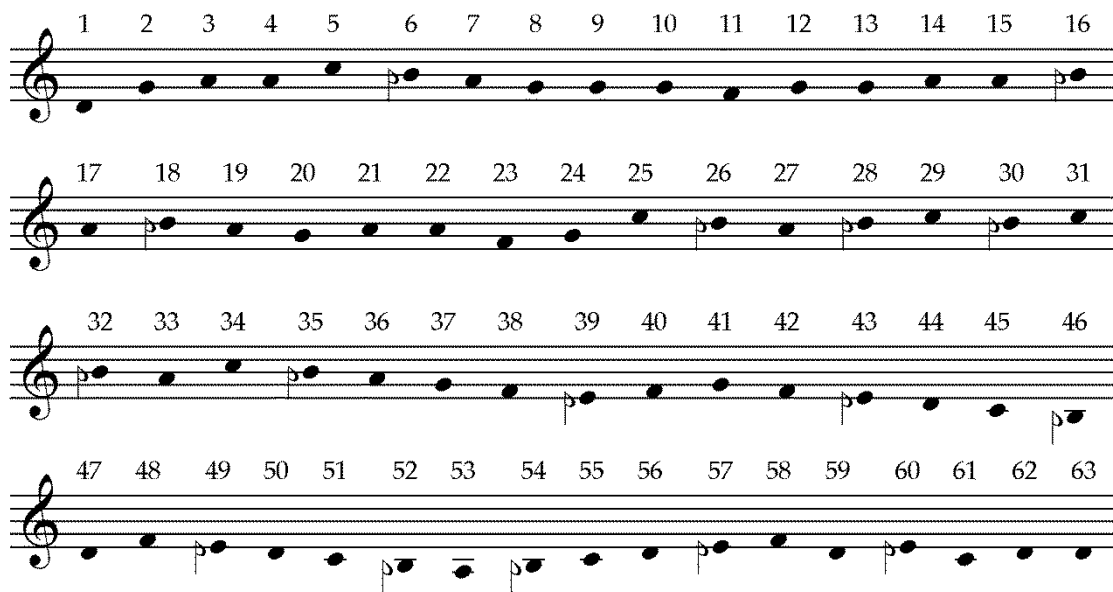
«Το χουσεϊνί ξεκινά από τον ομώνυμο περδέ και κατόπιν πιάνοντας το μουχαγέρ και κατεβαίνοντας περδέ-περδέ μέχρι το τζαργκιάχ, και ξαναπιάνοντας το χουσεϊνί και κατεβαίνοντας μέσω του τζαργκιάχ καταλήγει στο ντουγκιάχ».

**Π5.1.3. Το μουσικό παράδειγμα του Κυρίλλου (χφ 98α):**

Ο Στέφανος δεν δίνει κατά την έναρξη της λεκτικής περιγραφής αντιστοίχιση του χουσεϊνί με Ήχο, παρότι το μουσικό παράδειγμα του Κυρίλλου δίνει με ερυθρά μελάνη μαρτυρία Ήχου Α' τετραφώνου, ακριβώς μετά το τέλος της λεκτικής περιγραφής (δεξιά).



μετροφωνία



ερμηνεία

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

Ε χε ε ε (ε) (ε) (ε) ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27

ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε (ε) (ε) (ε) ε γε ε

28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43

ε ε ε ε ε ε (ε) (ε) (ε) ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57

ε γε ε ε (ε) (ε) (ε) ε ε ε ε ε ε (ε) (ε) (ε) ε ε

58 59 60 61 62 63

ε ε ε ε ε ε (ε) (ε) (ε)

Π5.2. Το Χουσεϊνί στον Κηλτζανίδη (Μ.Δ. σελ. 107)

Π5.2.1. Η κλίμακα

Diagram showing the Huseini scale (κλίμακα) on a staff. Above the staff are rhythmic notations: ♩, ♩, ♩, ♩, ♩, ♩, ♩, ♩. Below the staff is a single note: ε.

Ο Κηλτζανίδης επίσης ως κλίμακα του Χουσεϊνί δίνει το οκτάχορδο διουγκιάχ-μουχαγέρ που απαρτίζεται από τους κύριους φθόγγους. Με την φθορά κορυφής τετραχόρδου γένους εναρμονίου πάνω στο ζω, δείχνει την μεταβολή γένους που μετέρχεται το χουσεϊνί όταν πλέον αντί του εβίτζ μετέρχεται το ατζέμ σε φράσεις οι οποίες πρόκειται να καταλήξουν χαμηλότερα από το χουσεϊνί. Με την μικρή κάθετη γραμμή μεταξύ δι-κε δείχνει περίπου την θέση του ατζέμ.

|         |           |        |        |         |           |        |
|---------|-----------|--------|--------|---------|-----------|--------|
| ελάσσων | ελάχιστος | μείζων | μείζων | ελάσσων | ελάχιστος | μείζων |
| 729/800 | 25/27     | 8/9    | 8/9    | 729/800 | 25/27     | 8/9    |
| 161     | 133       | 204    | 204    | 161     | 133       | 204    |

ατζέμ

### Π5.2.2. Η λεκτική περιγραφή:

Τὸ Χουσεϊνί εἶναι ἦχος  $\frac{2}{3}$  ᾧ, καὶ ἄρχεται ἀπὸ τοῦ Διουγκιάχ· ἀνιὸν εἰς τὸ Χουσεϊνί, καὶ βαῖνον διὰ τῶν ἀνιουσῶν καὶ κατιουσῶν φωνῶν, δεικνύει τὸ Νὺμ Ἀτζέμ καὶ καταλήγει εἰς τὸ Διουγκιάχ.

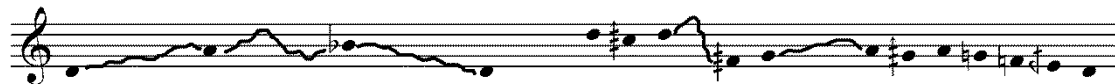
Ὁ Μιὰν χανές τοῦ Χουσεϊνί ἄρχεται ἀπὸ τοῦ Μουχαγέρ, καὶ περιστρεφόμενος εἰς τὰ Νὺμ Σεχνάζ, Νὺμ Χιτζάζ καὶ Νὺμ Χησάρ, καταβαίνει καὶ καταλήγει εἰς τὸ Διουγκιάχ.

Ο Κηλτζανίδης αντιστοιχεί το Χουσεϊνί με πλ. του Α', Ἦχο πολύ συγγενικό στην κίνηση με τον Α' τετράφωνο. Η κατάταξη αυτή αντανακλά το ότι στην εποχή του η χρήση του Α' τετραφώνου έχει ατονήσει και η κινησιολογία του Ἦχου αυτού έχει απορροφηθεί από τον πλ. του Α'. Η ουσιώδης διαφορά των δύο Ἦχων είναι το ότι ο Α' τετράφωνος δεν μετέρχεται το ατζέμ, τουλάχιστον με την συχνότητα που το μετέρχεται ο πλ. του Α'. Γι' αυτό και από το μουσικό παράδειγμα του Κυρίλλου η περιστροφές γύρω από το ατζέμ απουσιάζουν. Φαίνεται ότι η περιστροφές γύρω από το ατζέμ είναι κάποιος νεωτερισμός που εγκολπώθηκε το Χουσεϊνί στην εποχή του Κηλτζανίδη.

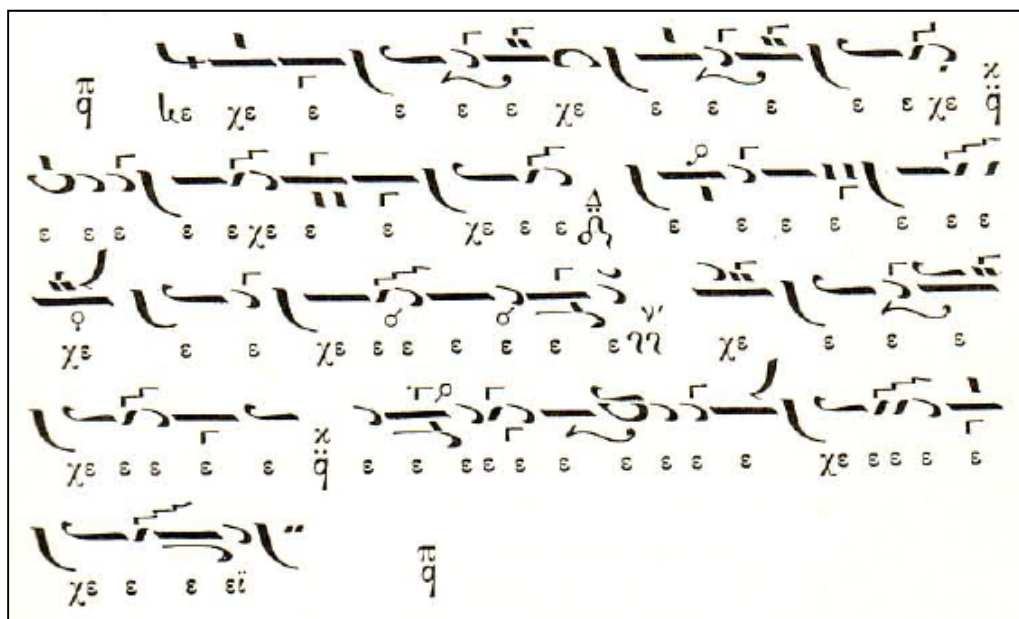
«Το Χουσεϊνί είναι ἦχος πλ. Α' και ξεκινά από το Διουγκιάχ. Ανεβαίνοντας στο χουσεϊνί και προχωρώντας μέσω των φθόγγων της υπεράνω του περιοχής και κατόπιν μέσω αυτών της χαμηλότερής του, δείχνει μελωδικά το ατζέμ και καταλήγει στο διουγκιάχ.

Ο Οξύς Οίκος του Χουσεϊνί ξεκινά από το μονχαγέρ, και αφού περιστραφεί γύρω από το νυμ σεχνάζ, το νυμ χιτζάζ και το νυμ χησάρ, κατεβαίνει και καταλήγει στο διονγκιάχ.»

Μιάν Χανές



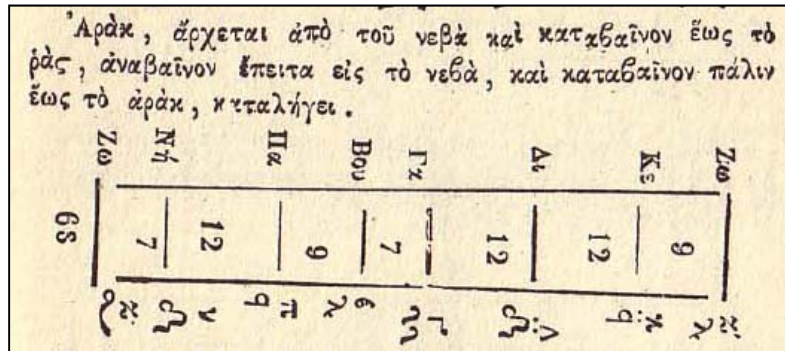
### Π5.2.3. Το μουσικό παράδειγμα του Κηλτζανίδη και η απόδοσή του:



## Παράδειγμα 6: ΑΡΑΚ

### Π6.1. Το Αράκ στον Κύριλλο και τον Στέφανο

#### Π6.1.1. Στέφανος (ΕΡΜΗΝΕΙΑ σελ. 37)



Το διάγραμμα αντιστοιχεί στην οκτάχορδη κλίμακα του Βαρέως διατονικού.

|           |        |         |           |        |        |         |
|-----------|--------|---------|-----------|--------|--------|---------|
| ελάχιστος | μείζων | ελάσσων | ελάχιστος | μείζων | μείζων | ελάσσων |
| 81/88     | 8/9    | 11/12   | 81/88     | 8/9    | 8/9    | 11/12   |
| 143       | 204    | 151     | 143       | 204    | 204    | 151     |

#### Π6.1.2. Η λεκτική περιγραφή Κυρίλλου και Στεφάνου:

Υπάρχει μικρή απόκλιση μεταξύ των δύο λεκτικών περιγραφών, χωρίς ωστόσο ουσιαστική σημασία:

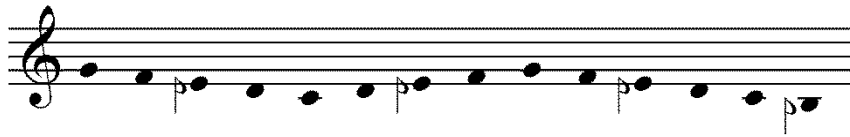
##### Κύριλλος

«Το Αράκ ξεκινάει από το νεβὰ, κι ἔπειτα κατεβαίνοντας περδὲ-περδὲ και πλαγιάζοντας στον ομώνυμό του περδὲ ολοκληρώνεται».

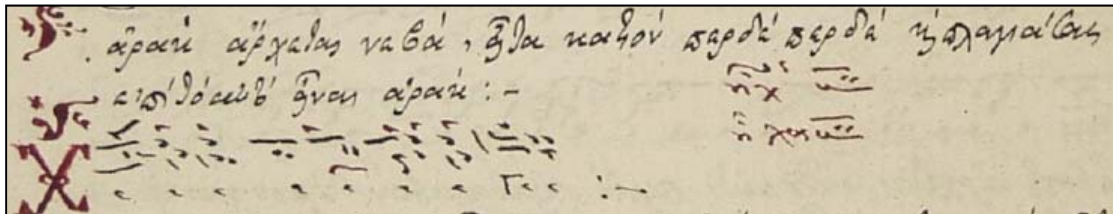
##### Στέφανος

«Το Αράκ ξεκινάει από το νεβὰ και κατεβαίνοντας μέχρι το ραστ, ἔπειτα ανεβαίνοντας μέχρι το νεβὰ, και πάλι κατεβαίνοντας μέχρι το αρὰκ καταλήγει»

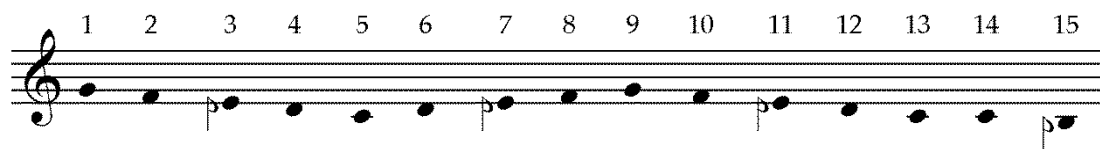
Αποδίδω την λεκτική περιγραφή του Στεφάνου, η οποία όπως θα δούμε ταυτίζεται με την μετροφωνία στο μουσικό κείμενο του Κυρίλλου:



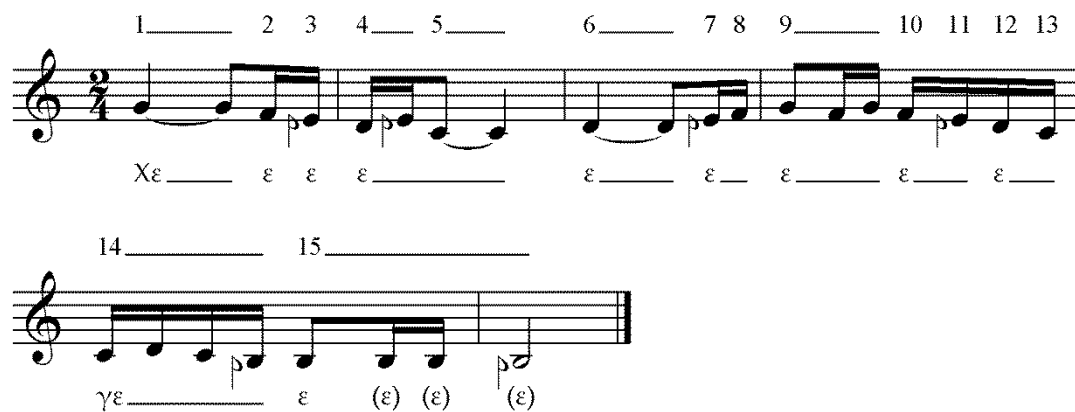
### Π6.1.3. Το μουσικό παράδειγμα του Κυρίλλου (χφ 100α):



μετροφωνία

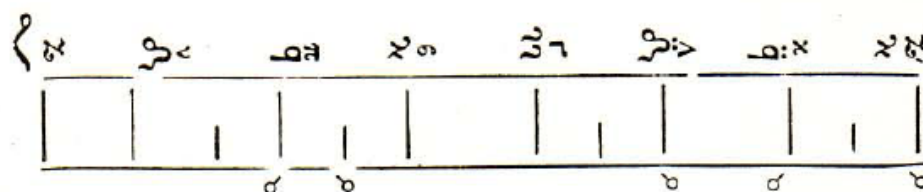


ερμηνεία



### Π6.2. Το Αράκ στον Κηλτζανίδη (Μ.Δ. σελ. 131)

#### Π6.2.1. Η κλίμακα



Παρομοίως ο Κηλτζανίδης δίνει ως κλίμακα το μαλακό διατονικό οκτάχορδο αράκ-εβίτζ. Επίσης σημειώνει τις διάφορες έλξεις που μετέρχεται το Αράκ:

α) εκ παραδρομής έχει επισημάνει όξυνση του νη προς το πα, αντί της όξυνσης του πα προς το βου που απαντούμε και στο μουσικό του κείμενο, όπου έχουμε και χρήση του νεχαβέντ αντί του διουγκιάχ.

β) βάρυνση του βου προς το πα, και χρήση του νεχαβέντ αντί του σεγκιάχ.

γ) βάρυνση του δι και χρήση του σεμπά αντί του νεβά σε περιστροφές γύρω από το τζαργκιάχ.

δ) όξυνση του κε προς το ζω, και χρήση του ατζέμ αντί του χουσεϊνί.

|           |        |         |           |        |        |         |
|-----------|--------|---------|-----------|--------|--------|---------|
| ελάχιστος | μείζων | ελάσσων | ελάχιστος | μείζων | μείζων | ελάσσων |
| 25/27     | 8/9    | 729/800 | 25/27     | 8/9    | 8/9    | 729/800 |
| 133       | 204    | 161     | 133       | 204    | 204    | 161     |

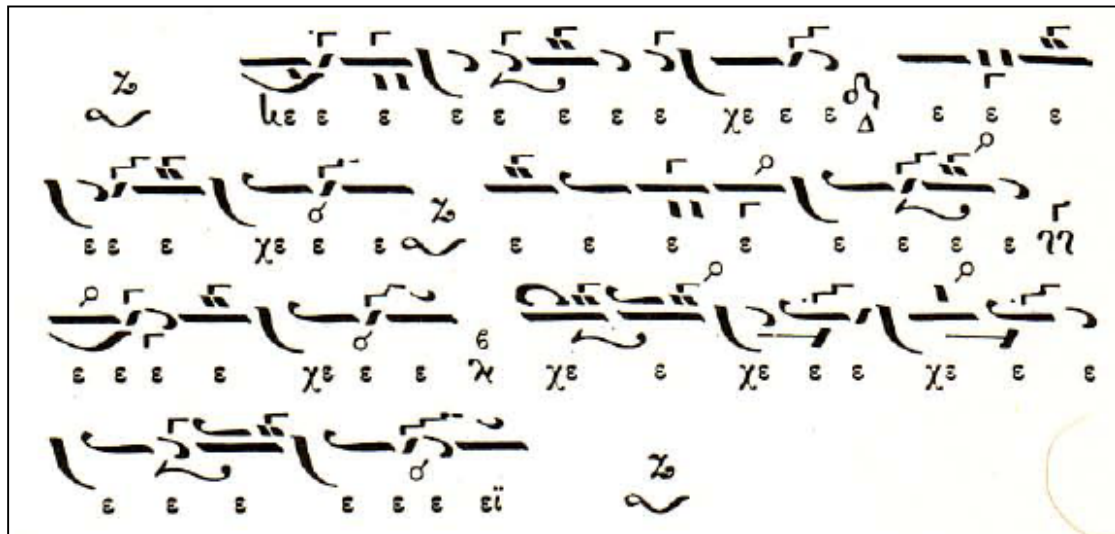
## Π6.2.2. Η λεκτική περιγραφή:

Τὸ Ἀράκ εἶναι ἤχος βαρὺς , ἀρχεται ἀπὸ τοῦ Διουγκιάχ, περιστρέφεται εἰς τὰς ἀνιούσας καὶ κατιούσας φωνάς, καὶ δεικνὺον τὸ Νὺμ Νεχαβέντ καταλήγει εἰς τὸ Ἀράκ (α).

Κατὰ τον Κηλτζανίδη το Αράκ αρχίζει από το διουγκιάχ και όχι από το νεβά. Αντιστοιχείται λοιπόν με Ἦχο Πρωτόβαρυ.



Π6.2.3. Το μουσικό παράδειγμα του Κηλτζανίδη και η απόδοσή του:



Η εκ των κάτω έλξη τού προς το αράκ διά του ατζέμ ασηράν, δεν συμπεριλαμβάνεται στο διάγραμμα, βρίσκεται όμως μέσω της ισοδυναμίας της οκτάβας, στην έλξη όπου αντί του χουσεϊνί προς το εβίτζ χρησιμοποιείται το ατζέμ.

## Παράδειγμα 7 για το χρωματικό γένος πλ. Β' ήχου

Το έβδομο παράδειγμά μου αφορά σε μία υποδειγματική προσέγγιση του σκληρού χρωματικού γένους. Το σκληρό χρωματικό γένος του παλαιού εξωτερικού μέλους, όπως έχουμε δει στο θεωρητικό μας μέρος, σχηματίζεται διαφορετικά από αυτό του εκκλησιαστικού: ως πάθος του μαλακού διατονικού τετραχόρδου πα-δι, διά της οξύνσεως της ΙΙ βαθμίδας του και μόνον. Δηλαδή του τετραχόρδου διουγκιάχ-σεγκιάχ-τζαργκιάχ-νεβιά, η ΙΙ βαθμίδα, το τζαργκιάχ, οξύνεται και τη θέση της παίρνει το ουζάλ, ενώ ως ΙΙ βαθμίδα εξακολουθεί και παραμένει ο διατονικός φθόγγος σεγκιάχ, παρότι κατά την εκκλησιαστική μουσική θα έπρεπε να βαρυνθεί και αυτός. Προκύπτει έτσι ένα μαλακότερο του εκκλησιαστικού χρώμα για τον πλ. Β' ήχο, εγγύτατο στο πτολεμαϊκό (βλ. ΔΔ σελ. 167 και εξής).

## ΧΙΤΖΑΖ χρωματικό γένος πλ. Β' ήχου

### Π7.1. Κύριλλος (χφ 97α) και Στέφανος (ΕΡΜΗΝΕΙΑ σελ. 26)

#### Π7.1.1. Λεκτική περιγραφή και δομή κλίμακας

Στέφανος

Χητζάζ, αρχεται εκ του νεβιά, και καταβαΐνον διά του ουζάλ περδεσί σεγκιάχ, ντουγκιάχ, έως του ράς, έπειτα δε εκ του ντουγκιάχ αναβαΐνον σεγκιάχ, ουζάλ, νεβιά, καταβαΐνον ύστερον ουζάλ, σεγκιάχ, λήγει εις το ντουγκιάχ, και τουτο έξι το χητζάζ.

| μείζων | ελάσσων | τριημίτονον | λείμμα  | μείζων | ελάσσων | ελάχιστος |
|--------|---------|-------------|---------|--------|---------|-----------|
| 8/9    | 11/12   | 256/297     | 243/256 | 81/88  | 8/9     | 8/9       |
| 204    | 151     | 257         | 90      | 204    | 151     | 143       |

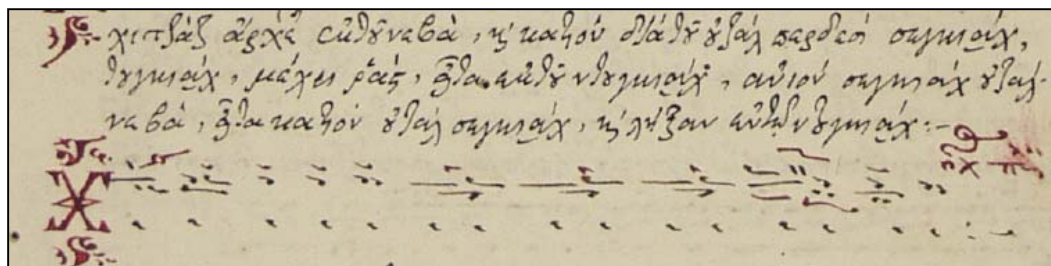
Και εδώ παρατηρούμε ότι ο Στέφανος δίνει μία κλίμακα βασιζόμενος στην έκταση και όχι στην αρχή ότι η κλίμακα ξεκινάει από την βάση, τον φθόγγο τελικής κατάληξης.

Απόδοση λεκτικής περιγραφής: «Το χιτζάζ ξεκινά από το νεβά και κατεβαίνοντας μέσω των περδέδων ουζάλ, σεγκιάχ, ντουγκιάχ μέχρι το ραστ, μετά από το ντουγκιάχ ανεβαίνοντας σεγκιάχ, ουζάλ, νεβά, και μετά κατεβαίνοντας ουζάλ, σεγκιάχ καταλήγει στο νουγκιάχ [και αυτό είναι το χιτζάζ].»

### Π7.1.2. Μεταφορά της λεκτικής περιγραφής στο πεντάγραμμα



### Π7.1.3. Απόδοση του μουσικού παραδείγματος του Κυρίλλου.



μετροφωνία



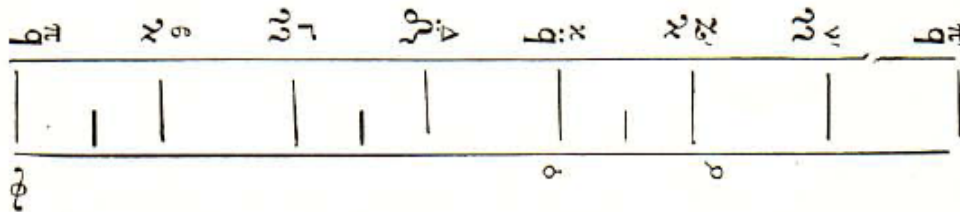
Παρατηρούμε ότι η μετροφωνία ακολουθεί πιστά τ' αχνάρια της λεκτικής περιγραφής.

ερμηνεία



**Π7.2. Κηλτζανίδης** (Μ.Δ. σελ 145 και 146)

**Π7.2.1. Το διάγραμμα της κλίμακας του Χιτζάζ κατά Κηλτζανίδη και η λεκτική περιγραφή του.**



Ο Κηλτζανίδης παρουσιάζει την κλίμακα του Χιτζάζ ως πάθος της διατονικής κλίμακας με βάση το πα. Με τις μικρότερες κάθετες γραμμές επισημαίνει την θέση των υψών που προκύπτουν από «δέσιν» της φθοράς **ⲉ** στην βάση της διατονικής κλίμακας. Η δύναμη της φθοράς **ⲉ** λύεται με νέα φθορά διατονική έξω πρώτου Ήχου **ⲟ** πάνω στο κε ενώ επισημαίνεται επίσης δια της υφέσεως πάνω στο Ζω η ελκτική βάρυνσή του όταν το μέλος είναι κατιόν, η δε θέση του βαρυμένου ζω δεικνύεται με μικρή κάθετη γραμμή μεταξύ κε και ζω.

Τὸ Χιτζάζ εἶναι ἦχος πλ. **ⲉ**, ἄρχεται ἀπὸ τοῦ Διουγκιάχ καὶ βαίνει εἰς τὸ Νεβά, δεικνύον τὸ Νὺμ Οὐζάλ, ἢ καὶ ἀπὸ τοῦ Μουχαγέρ, δεικνύον τὸ Νὺμ Σεχνάζ· περιστρέφεται εἰς τὰς ἀνιούσας φωνάς, καὶ διὰ τοῦ Νὺμ Οὐζάλ καταλήγει εἰς τὸ Διουγκιάχ.

Ὁ Μιὰν χανές τοῦ Χιτζάζ ἄρχεται ἀπὸ τοῦ Νὺμ Σεχνάζ, καὶ κατιόν μετὰ τοῦ Νὺμ Οὐζάλ, καταβαίνει καὶ καταλήγει εἰς τὸ Διουγκιάχ.

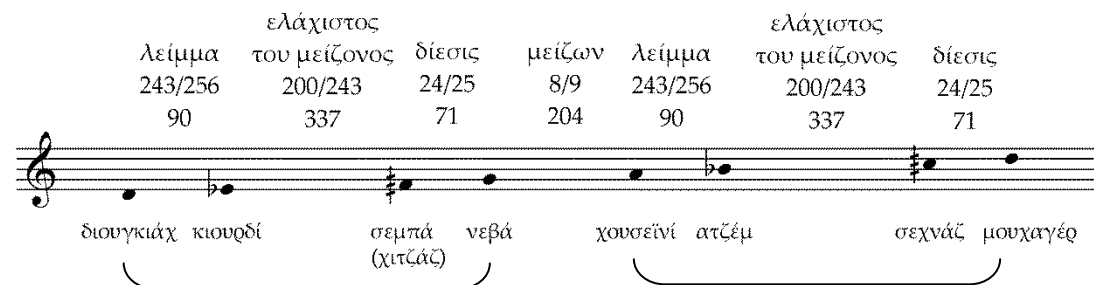
Η λεκτική περιγραφή του Κηλτζανίδη μας λέει ότι, «το Χιτζάζ είναι ήχος πλ. Β' και αρχίζει από το διουγκιάχ, πηγαίνει στο νεβά, δείχνοντας το νυμ (μεσοφωνή) ουζάλ ή από το μουχαγέρ δείχνοντας το νυμ σεχνάζ. Περιστρέφεται στις ανιούσες φωνές και καταλήγει στο διουγκιάχ». Εν συνεχεία και αφού δώσει το μουσικό κείμενο του παραδείγματος, αναφέρεται στον «Μιαν Χανέ», τον Οξύ Οίκο, του Χιτζάζ, δηλαδή μας περιγράφει πως θα κινηθεί το Χιτζάζ στην ψηλή περιοχή: «Ο Οξύς Οίκος του Χιτζάζ αρχίζει από το νυμ σεχνάζ και κατεβαίνοντας με το νυμ ουζάλ, έρχεται και καταλήγει στο διουγκιάχ.»

Δεδομένου ότι το ουζάλ αντιστοιχεί στο  $fa\sharp$  και το σεχνάζ στο  $do\sharp$ , η ακριβής απόδοση της λεκτικής περιγραφής στο πεντάγραμμα είναι:



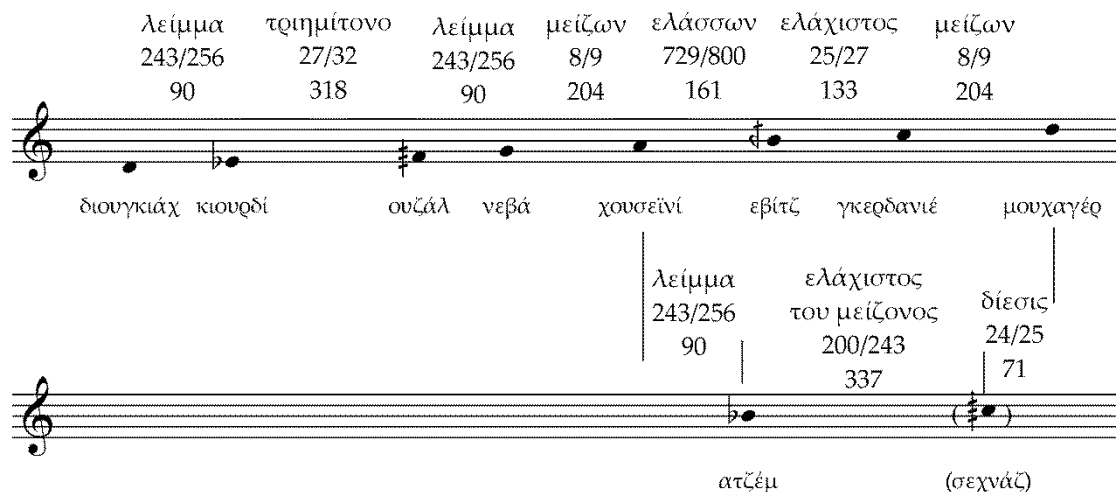
Η λεκτική περιγραφή εμπλέκοντας το σεχνάζ στην μελωδική κίνηση επί της ψηλής περιοχής, σαφώς κάνει απαιτητή την μεταλλαγή του τετραχόρδου κε-πα σε χρωματικό, κάτι που παραλείπει να καταδείξει ο Κηλτζανίδης στο διάγραμμα της κλίμακας του Χιτζάζ.

Όπως γνωρίζουμε, η κλίμακα του πλ.Β' Ήχου κατά την Επιτροπή του 1881 είναι:



απαρτιζόμενη από δύο όμοια διαζευγμένα τετράχορδα σκληρού χρώματος.

Η χρήση του ουζάλ στη δομή της κλίμακας, (όπως επιτάσσει η λεκτική περιγραφή), το οποίο ουζάλ απέχει κατά λείμμα από το νεβά, θα έχει ως αποτέλεσμα ένα μαλακότερο τριημιτόνιο ( $27/32$ ) στο χαμηλό τετράχορδο, το οποίο τριημιτόνιο αυτού του είδους δεν μπορεί να αναπαραχθεί στο ψηλό τετράχορδο λόγω της κατατομής του ταμπούρ.



Άρα, στην περίπτωση που στο χαμηλό τετράχορδο μετέχει το ουζάλ και στο ψηλό το σεχνάζ, τότε τα δύο χρωματικά αυτά τετράχορδα θα είναι ελαφρώς ανόμοια.

Έχω όμως ήδη αναφέρει ότι σε πολλές περιπτώσεις ο Κηλτζανίδης εγκλωβίζεται στις παλαιού τύπου λεκτικές περιγραφές που συσχετίζονται με άλλου είδους κατατομή του ταμπούρ και άλλου τύπου σχηματισμούς δομών. Στην συγκεκριμένη περίπτωση ο Κηλτζανίδης ανακαλεί την παλαιά ιδιότητα του ουζάλ να συμμετέχει στη δομή του σκληρού χρωματικού τετραχόρδου, αυτήν της εποχής του Κυρίλλου, όπου το ουζάλ και το χιτζάζ ονομάτιζαν το ίδιο ύψος. Και χρησιμοποιεί το όνομα «ουζάλ» παρότι έχει στην διάθεσή του το καταχρηστικό όνομα χιτζάζ που αντιστοιχεί στο ακριβές ύψος του φθόγγου τον οποίο οφείλει να δείξει.

Θεωρώ λοιπόν ότι κατά τις μεταγραφές των παραδειγμάτων του Κηλτζανίδη, όπου τίθεται ζήτημα απόδοσης των φθορών που σχετίζονται με τον πλ. Β' ήχο θα πρέπει να ακολουθείται η άποψη της Επιτροπής 1881 και να επιλέγονται οι κατάλληλοι εκείνοι φθόγγοι που είναι συνεπείς με το θεωρητικό πλαίσιο, για λόγους θεωρητικής τάξης. Οι λεκτικές περιγραφές θα πρέπει να αντιμετωπίζονται με σκεπτικισμό και όχι κατά γράμμα, διότι μπορούν να επιφέρουν ανομοιογένειες δομικές στις κλίμακες, άρα και δυσαρμονία με την αρχαία έννοια.

Από την άλλη δεν θα πρέπει να παραβλέψουμε το γεγονός ότι οι μεταβολές της μουσικής πράξης δεν επέρχονται από την μία στιγμή στην άλλη, ούτε μια Θεωρία έχει ισχύ νόμου από την επομένη της διατυπώσεώς της. Δεν θα μπορούσε κάποιος να φανταστεί ότι αμέσως μετά την επίσημη έκδοση των πορισμάτων της Επιτροπής 1881, όλοι ο μουσικοί του ευρέως ελληνορθόδοξου κύκλου άλλαζαν τις θέσεις των περδεδών τους. Τα μουσικά διαστήματα, και κατ' επέκτασιν μία κατατομή ενός οργάνου με περδέδες, όπως το ταμπούρ, πέρα από συνήθεια είναι και αισθητική επιλογή. Και για τους δύο αυτούς λόγους, οι μουσικοί της πράξης, συνήθως είναι επιφυλακτικοί ή και αποστρέφονται τις θεωρητικές ανακατατάξεις και καινοτομίες, και όχι λίγοι από αυτούς, αξιοθαύμαστοι ως ερμηνευτές, έχουν παιδαριώδεις θεωρητικές γνώσεις. Από την άλλη η μουσικοί της πράξης αρέσκονται στο να έχουν διάφορες επιλογές. Και για τον λόγο αυτό μπορούν κάλλιστα να συντηρήσουν μια

παλαιότερη πρακτική μόνο και μόνο για να την εναλλάσσουν παιγνιωδώς με μία νεότερη.

Αν ανατρέξουμε στις σελίδες 128 έως και 130 της Μεθοδικής Διδασκαλίας, εκεί όπου εκτίθενται όλα τα Μακάμια της οικογενείας του Χιτζάζ, θα δούμε ότι επιμελώς ο Κηλτζανίδης στις λεκτικές περιγραφές παρακάμπτει τις αναφορές στις II βαθμίδες των χρωματικών τετραχόρδων. Αναφέρεται στα άκρα των χρωματικών τετραχόρδων ονοματίζοντάς τα (διουγκιάχ, νεβά, χουσεϊνί, μουχαγέρ), επίσης στις III βαθμίδες (ουζάλ, σεχνάζ), ποτέ όμως δεν ονοματίζει τις II βαθμίδες. Και ναι μεν διά των φθορών υποτίθεται καταδεικνύονται εάν κάποιος εφαρμόσει τις επιταγές της Επιτροπής, (οπότε στην περίπτωση αυτή η II βαθμίδα του χαμηλού τετραχόρδου είναι το κιουρδί και του ψηλού το ατζέμ), ωστόσο πώς θα μπορούσε να αποτρέψει έναν μουσικό ενός παλαιότερου αισθητικού προσανατολισμού, ο οποίος διαβάζει αυτές τις λεκτικές περιγραφές, να χρησιμοποιήσει την παρακάτω δομή για το Χιτζάζ, δομή που παραπέμπει στην εποχή του Κυρίλλου:

|         |            |        |        |         |           |        |
|---------|------------|--------|--------|---------|-----------|--------|
| ελάσσων | τριημίτονο | δίεσις | μείζων | ελάσσων | ελάχιστος | μείζων |
| 729/800 | 625/729    | 24/25  | 8/9    | 729/800 | 25/27     | 8/9    |
| 161     | 266        | 71     | 204    | 161     | 133       | 204    |

διουγκιάχ    σεγκιάχ    σεμπά    νεβά    χουσεϊνί    εβίτζ    γκερδανιέ    μουχαγέρ

(χιτζάζ)

|         |            |        |
|---------|------------|--------|
| ελάσσων | τριημίτονο | δίεσις |
| 729/800 | 625/729    | 24/25  |
| 161     | 266        | 71     |

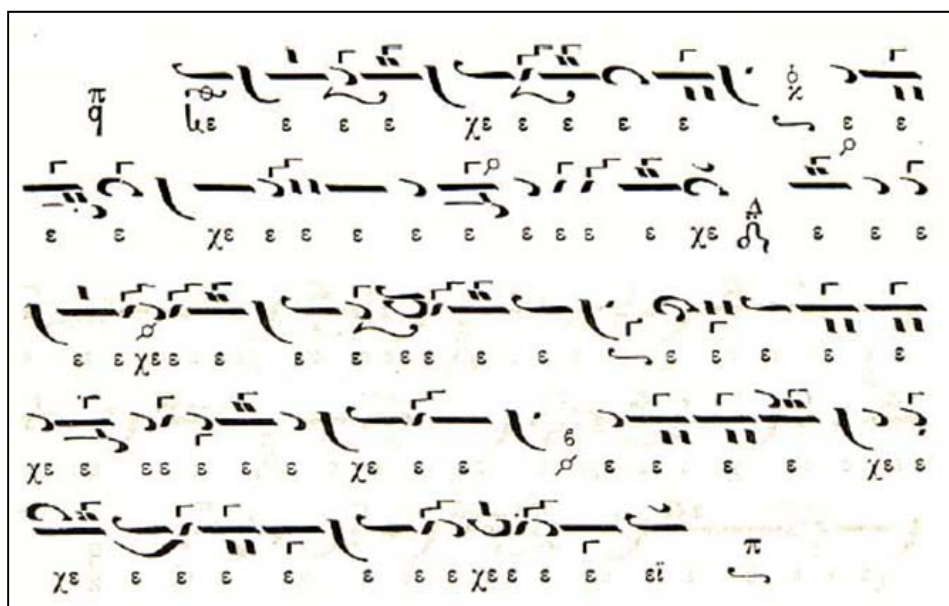
(σεχνάζ)

Και αναρωτιέμαι μήπως και ο Κηλτζανίδης, δια της αποφυγής κατονομασίας των II βαθμίδων .... νίπτει τας χείρας του, αντιμέτωπος με μία ποικιλία πρακτικών ερμηνείας του χρωματικού γένους στην εποχή του.

Στην δική μου απόδοση θα ακολουθήσω τις επιταγές της Επιτροπής 1881, απλώς ακολουθώντας τους τύπους, πιστεύοντας παράλληλα ότι έχω

δώσει όλα τα εφόδια σε οποιονδήποτε θελήσει να ακολουθήσει μίαν άλλη ως προς τα διαστήματα ερμηνεία όχι μόνον αυτού, αλλά και άλλων μουσικών κειμένων που μετέρχονται το χρώμα του πλ. Β' ήχου.

### Π7.2.2. Απόδοση του μουσικού παραδείγματος του Κηλτζανίδη



1 Νε χε ε χε 3

5 3 6 3 7 8 ε

9 10 3 11 12 χε χε ε χε

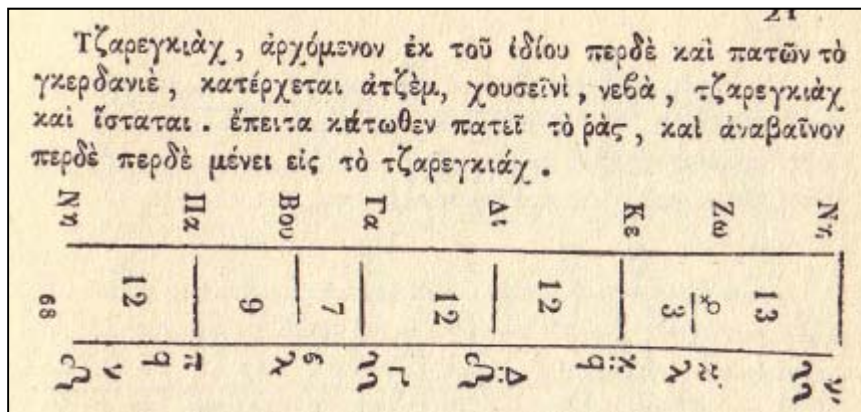
13 14 3 15 χε χε ει

## Παράδειγμα 8: ΤΖΑΡΓΚΙΑΧ

Ως παράδειγμα σκληρού διατόνου (εναρμονίου γένους) θα δώσω το Τζαργκιάχ. Δί' αυτού θα πάρουμε μια ιδέα της χρήσης της εναρμονίας φθοράς εντός του πλαισίου του εξωτερικού μέλους, τόσο στον Κύριλλο, όσο και στους μεταγενέστερους.

### Π8.1. Το Τζαργκιάχ στον Κύριλλο και τον Στέφανο

#### Π8.1.1. Στέφανος (ΕΡΜΗΝΕΙΑ σελ. 21)



Ο Στέφανος στο διάγραμμα εκθέτει την περιοχή βασικής έκτασης του Τζαργκιάχ από το ραστ έως το γκερδανιέ, περιοχή εντός της οποίας κινείται και το μουσικό παράδειγμα του Κυρίλλου. Το τεταρτημόριο μεταξύ χουσεϊνί και ατζέμ (κε-ζω<sup>ρ</sup>) το οποίο το ακολουθεί προς τα πάνω υπερμείζων, αποτελεί μια θεωρητική αγκύλωση του Στεφάνου βασισμένη στην χρυσάνθεια θεωρία περί Γ' Ήχου. Η κατατομή του ταμπούρ, όπως έχω αποδείξει, επιβάλλει για το ατζέμ απόσταση τέλειας 4<sup>ης</sup> από το τζαργκιάχ, άρα και λείμματος από το χουσεϊνί, καθώς και μείζονος τόνου από το γκερδανιέ.

Υπάρχουν τρεις εκδοχές δομικής θεώρησης του διαγράμματος του Στεφάνου. Και στις τρεις αυτές θεωρήσεις ο κόμβος συγκρότησης της δομής είναι το τζαργκιάχ, το οποίο είναι και ο τελικός καταληκτικός φθόγγος του Μακάμ Τζαργκιάχ.

Α) Η όλη δομή συγκροτείται από δύο συνημμένα στο τζαργκιάχ τετράχορδα, το βαρύ μαλακού διατόνου, το οξύ σκληρού, ενώ η όλη δομή ολοκληρώνεται με έναν προσλαμβανόμενο τόνο. Αυτή η δομή, ακολουθώντας τις διαδοχές διαστημάτων που υποδεικνύει ο Στέφανος, ανάγεται στο κατά τριφωνία σύστημα, χωρίς όμως να απαρτίζεται από όμοια τετράχορδα.

B) Με βάση το τζαργκιάχ προς τα πάνω δύο διαδοχικές διφωνίες (τρίχορδα) συγκροτούν ένα πεντάχορδο. Ενώ με κορυφή το τζαργκιάχ εκκινεί ένα τρίχορδο που καταλήγει στο διουγκιάχ και το δουγκιάχ προσλαμβάνει έναν ακόμα τόνο: ραστ-ντουγκιάχ. Η δομή αυτή ανακλά την κινησιολογία του Γ' Ήχου, η οποία ωστόσο βάσει του μουσικού παραδείγματος του Κυρίλλου δεν κάνει κατάληξη στο ντουγκιάχ, όπως συνηθίζει ο Γ' Ήχος.

C) Ο Κύριλλος στο μουσικό κείμενό του χρησιμοποιεί δύο φορές την φθορά  $\phi$ . Την πρώτη φορά η φθορά δένεται στο ατζέμ, την δεύτερη στο τζαργκιάχ. Αυτό μας υπαγορεύει την δομή δύο συνημμένων ομοίων τετραχόρδων εκ των οποίων το οξύτερο θα έχει κορυφή το ατζέμ.

|  |                      |                         |                           |                      |                      |                         |                      |
|--|----------------------|-------------------------|---------------------------|----------------------|----------------------|-------------------------|----------------------|
|  | μείζων<br>8/9<br>204 | ελάσσων<br>11/12<br>151 | ελάχιστος<br>81/88<br>143 | μείζων<br>8/9<br>204 | μείζων<br>8/9<br>204 | λείμμα<br>243/256<br>90 | μείζων<br>8/9<br>204 |
|--|----------------------|-------------------------|---------------------------|----------------------|----------------------|-------------------------|----------------------|

**A**

ραστ   διουγκιάχ   σεγκιάχ   τζαργκιάχ   νεβά   χουσεϊνί   ατζέμ   γκερδανιέ

**B**

μπουσελίκ

**C**

μείζων   μείζων   λείμμα

|                      |                      |                         |
|----------------------|----------------------|-------------------------|
| μείζων<br>8/9<br>204 | μείζων<br>8/9<br>204 | λείμμα<br>243/256<br>90 |
|----------------------|----------------------|-------------------------|

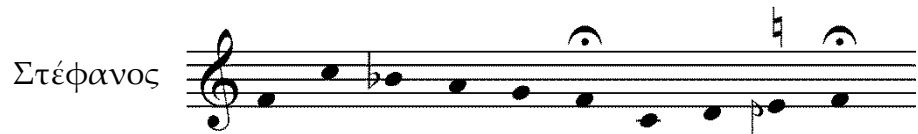
### Π8.1.2. Η λεκτική περιγραφή Κυρίλλου και Στεφάνου:

Ο Στέφανος διαφοροποιείται από τον Κύριλλο κατά το ότι ως μέλος της κατιούσας καταληκτικής κίνησης του Τζαργκιάχ, από το γκερδανιέ προς το τζαργκιάχ, αντί του σεμπά μετέρχεται το νεβά.

Κύριλλος: «Το τζαργκιάχ ξεκινά από τον ομώνυμό του περδέ και από το το γκερδανιέ κατέρχεται [δια των φθόγγων] ατζέμ, χουσεϊνί, σεμπά, τζαργκιάχ και κάνει στάση. Μετά από τα κάτω του παίρνοντας το ραστ και ανεβαίνοντας περδέ-περδέ και αφού καταλήξει στο τζαργκιάχ, ολοκληρώνεται.»

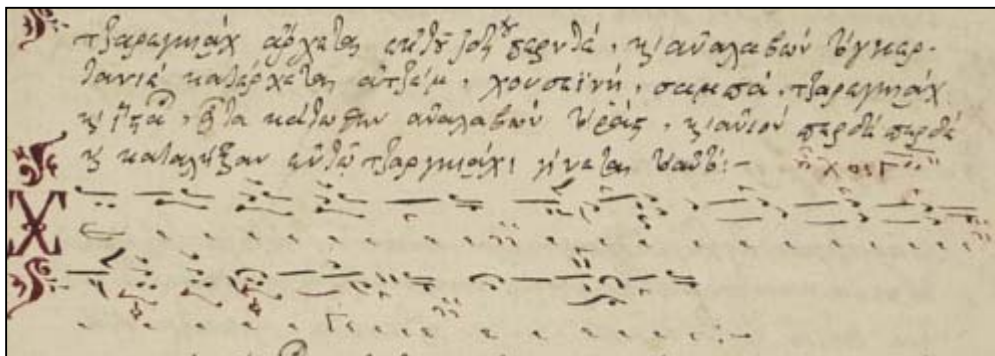


Στέφανος: «Το τζαργκιάχ ξεκινώντας από τον ομώνυμό του περδέ, πατώντας στο γκερδανιέ κατέρχεται [διά των φθόγγων] χουσεϊνί, νεβά, τζαργκιάχ και κάνει στάση. Έπειτα από κάτω, πατώντας στο ραστ και ανεβαίνοντας περδέ-περδέ καταλήγει στο τζαργκιάχ.»

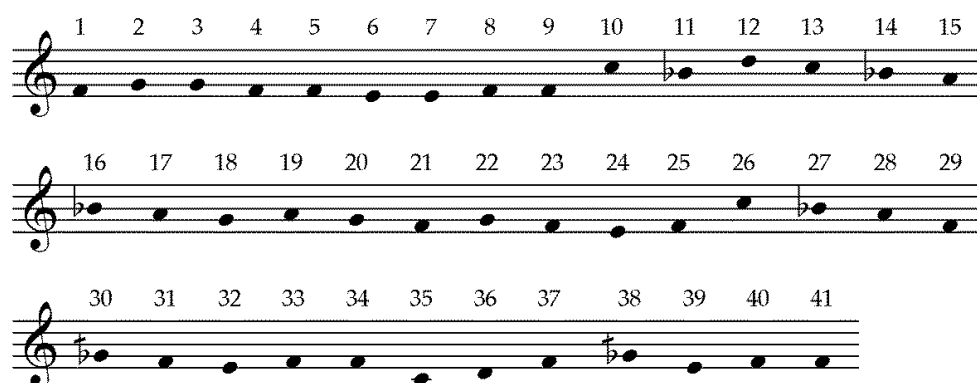


Τόσο ο Κύριλλος, όσο και ο Στέφανος δεν περιγράφουν τους ενδιάμεσους περδέδες κατά την καταληκτική ανοδική κίνηση από το ραστ στο τζαργκιάχ. Το ότι μετά το ραστ ακολουθεί το ντουγκιάχ είναι βέβαιο. Εκ της φθοράς  $\phi$  που ο Κύριλλος έχει ήδη θέσει στο τζαργκιάχ ήδη πριν την εκκίνηση αυτής της καταληκτικής φράσης, λογικά επιζητείται το καταληκτικό διάστημα προς το τζαργκιάχ να είναι λείμμα, όπως λείμμα σχηματίζεται και μεταξύ χουσεϊνί και ατζέμ. Σε αυτήν την περίπτωση ο υποκάτω του τζαργκιάχ φθόγγος είναι το μπουσελίκ και όχι το σεγκιάχ. στην ερμηνεία του παραδείγματος του Κυρίλλου θα μεταχειριστώ το μπουσελίκ ως προσαγωγή.

### Π8.1.3. Το μουσικό παράδειγμα του Κυρίλλου (χφ 95β):



μετροφωνία



ερμηνεία



Π8.2. Το Τζαργκιάχ στον Κηλτζανίδη (σελ. 80)

Π8.2.1. Η κλίμακα

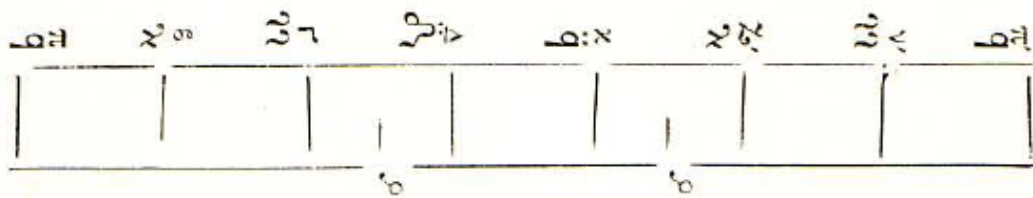
Παρότι το μουσικό παράδειγμα του Κηλτζανίδη ακολουθεί (χωρίς την χρήση του σεμπά) τις γραμμές και την έκταση του παραδείγματος του Κυρίλλου, ο Κηλτζανίδης δίνει ως κλίμακα του τζαργκιάχ την έκταση μεταξύ διουγκιάχ και μουχαγέρ.

Το Τζαργκιάχ παρουσιάζεται ως πάθος της διατονικής κλίμακας διουγκιάχ-μουχαγέρ, όπου διά της βαρύνσεως της VI βαθμίδας σχηματίζεται σκληρό διατονικό τετράχορδο με άκρα τζαργκιάχ-ατζέμ.

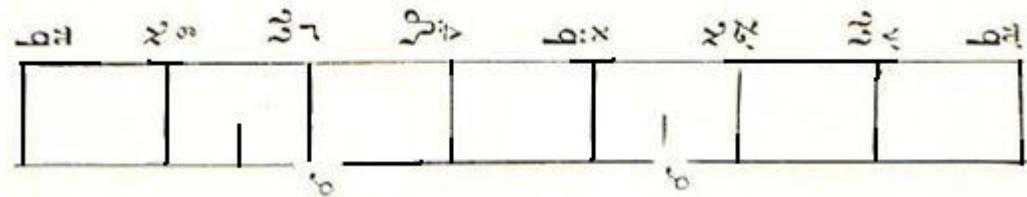
Αυτό καταδεικνύεται με την μικρή κάθετη γραμμή μεταξύ κε-ζω και δια της φθοράς ୨.

Από τυπογραφική παραδρομή, στο διάγραμμα έχει τοποθετηθεί σε λάθος σημείο η ίδια φθορά στοιχημένη με την μικρή κάθετη γραμμή: ενδιάμεσως γα-δι, αντί στο γα, ενώ η γραμμή θα έπρεπε να είναι μεταξύ βου-γα. Πρόθεση του Κηλτζανίδη είναι να δείξει ότι το γα γίνεται κορυφή σκληρού διατονικού τετραχόρδου και ότι το διάστημα βου-γα είναι λείμμα, όπως και το κε-ζω ୨, σύμφωνα και με τις επιταγές της Επιτροπής 1881.

διάγραμμα της έντυπης έκδοσης:




διορθωμένο διάγραμμα:



|                      |                         |                      |                      |                         |                      |                      |
|----------------------|-------------------------|----------------------|----------------------|-------------------------|----------------------|----------------------|
| μείζων<br>8/9<br>204 | λείμμα<br>243/256<br>90 | μείζων<br>8/9<br>204 | μείζων<br>8/9<br>204 | λείμμα<br>243/256<br>90 | μείζων<br>8/9<br>204 | μείζων<br>8/9<br>204 |
|----------------------|-------------------------|----------------------|----------------------|-------------------------|----------------------|----------------------|

διουργιάχ    πιουσέλικ    τζαργκιαχ    νεβά    χουσεϊνί    ατζέμ    γκερδανιέ    μουχαγέρ

### Π8.2.2. Η λεκτική περιγραφή:

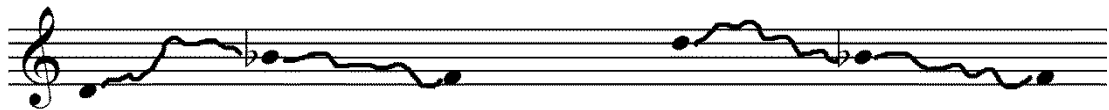
Τὸ Τζαργκιάχ λοιπὸν εἶναι ἤχος  καὶ ἄρχεται ἀπὸ τοῦ Διουργιάχ· ὁδεῦον διὰ τῶν ἀνιουσῶν καὶ κατιουσῶν φωνῶν μετὰ τοῦ Νὺμ Ἀτζέμ, καταβαίνει καὶ καταλήγει εἰς τὸ Τζαργκιάχ.

Ὁ Μιὰν χανές, ἥτοι ὁ ἀπὸ τὸ μέσον ὀξυνόμενος οἶχος τοῦ Τζαργκιάχ, ἄρχεται ἀπὸ τοῦ Μουχαγέρ, καὶ περιστρεφόμενος εἰς τὰ Τίζια διὰ τοῦ Νὺμ Ἀτζέμ, καταβαίνει καὶ καταλήγει εἰς τὸ Τζαργκιάχ.

«Το Τζαργκιάχ λοιπόν είναι Γ' Ήχος και ξεκινά από το διουγκιάχ. Προχωρώντας ανοδικά και καθοδικά πάντα με περνώντας από το ατζέμ, κατεβαίνει και καταλήγει στο τζαργκιάχ.

Ο Οξύς Οίκος, αυτό δηλαδή που οξύνεται από τη μέση περιοχή και πάνω, ξεκινά από το μουχαγέρ και αφού περιστραφεί στα τίζια (την ψηλή περιοχή) μέσω του ατζέμ πάντα περνώντας από το ατζέμ, κατεβαίνει και καταλήγει στο τζαργκιάχ.»

### Μιάν Χανές



### Π8.2.3. Το μουσικό παράδειγμα του Κηλτζανίδη και η απόδοσή του:

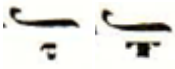



### Παράδειγμα 9: Ο Κηλτζανίδης μεταγράφει τον Κύριλλο


Ο Κηλτζανίδης, όπως είδαμε, αναφέρεται γενικώς και αορίστως σε παλαιά συγγράμματα για το εξωτερικό μέλος τα οποία έχει μελετήσει. Ο μόνος παλαιότερός του συγγραφέας στον οποίο κάνει συγκεκριμένη αναφορά είναι ο Καντεμήρις (βλ. ΔΔ σελ. 396). Οπότε ουσιαστικά δεν μας γνωστοποιεί τις άλλες πηγές του. Ωστόσο, στη σελίδα 108 της Μ.Δ, κάνει μια παρέκβαση και παραθέτει μιαν ενότητα με τον τίτλο *TINA ΠΕΡΙ ΤΟΥ ΕΝΑΡΜΟΝΙΟΥ ΓΕΝΟΥΣ*. Στην ενότητα αυτή μας εξηγεί τον τρόπο χρήσης των φθορών της παλαιάς γραφής και το πώς η παλαιά φθορά  $\Theta$  διεφύλασσε γραμμές στις οποίες σώζεται το αρχαιοελληνικό εναρμόνιο γένος. Εν συνεχεία παραθέτει δύο σχετικά παραδείγματα από την παλαιά γραφή, χωρίς να αναφέρεται στην προέλευσή τους.

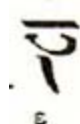
Πρὸς πληρεσέραν ἀπόδειξιν τοῦ ὅτι σώζεται παρ' ἡμῖν μέλος ἐναρμόνιον μετὰ τὴν τοῦ δευτέρου φθορὰν  $\Theta$  παραθέτω ἐνταῦθα δύο παραδείγματα τετονισμένα μετὰ τὴν ἀρχαίαν γραφὴν τοῦ ἀναλυτικοῦ τρόπου τῆς ἐξωτερικῆς μελωδίας.

απόσπασμα από την ΜΕΘΟΔΙΚΗ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ σελ. 109

Τα παραδείγματα αυτά διαπίστωσα ότι προέρχονται από το χειρόγραφο του Κυρίλλου, φύλλο 100α. Ο Κηλτζανίδης ελαφρώς παραφράζει το κείμενο του Κυρίλλου, προσθέτοντας για συντακτικούς λόγους τα άρθρα ή τον προσδιορισμό «νυμ» πριν από ονόματα σουμπέδων (δευτερευόντων φθόγγων). Με τα τυπογραφικά στοιχεία της νέας σημειογραφίας δε, καταφέρνει και μεταφέρει σε έντυπη μορφή το μουσικό κείμενο του χειρογράφου επακριβώς και εν συνεχεία το ερμηνεύει στην νέα σημειογραφία, χρησιμοποιώντας το τυπογραφικό στοιχείο του γράμματος

Τ  ως σημείο του αποδόματος ή αποδέρματος  του χειρογράφου, ενώ το σημάδι των δύο αποστρόφων  του χειρογράφου το υποκαθιστά με δύο τυπογραφικά στοιχεία αποστρόφων, την μια κάτω από την άλλη .

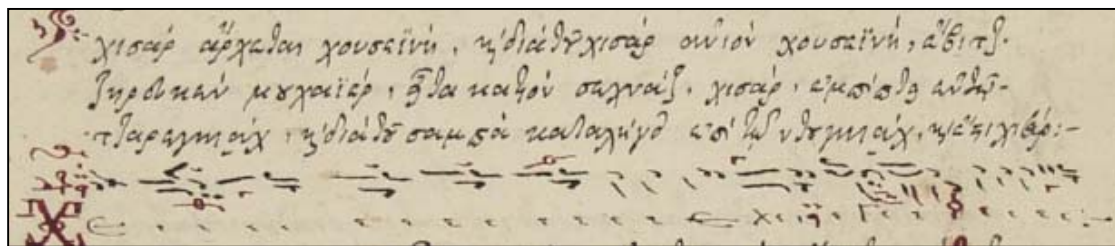
Το πιάσμα  το υποκαθιστά με το τυπογραφικό στοιχείο της βαρείας ακριβώς τιθέμενο κάτω από σημάδι ποσότητας:



« Τὸ Χησάρ ἄρχεται ἐκ τοῦ Χουσεῖνι καὶ διὰ τοῦ Νὺμ Χησάρ  
ἀνιὸν Χουσεῖνι, Ἐβίτζ, Νὺμ Ζερεφκέντ καὶ Μουχαγέρ, εἴτα κα-  
τιὸν Νὺμ Σεχνάζ, Νὺμ Χησάρ ἐμπίπτει τῷ Τζαργκιάχ, καὶ διὰ  
τοῦ Νὺμ Σεμπά κατιὸν καταλήγει τῷ Διουγκιάχ, καὶ ἐστὶ  
Χησάρ.

απόσπασμα από την ΜΕΘΟΔΙΚΗ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ σελ. 109

Ακολουθῶς παραθέτω το πρώτο σημεῖο στο χειρόγραφο του Κυρίλλου  
ἀπὸ το οποίο προέρχεται ἡ ἀναφορὰ του Κηλτζανίδη:



Απόδοση στο πεντάγραμμο της λεκτικής περιγραφῆς του Κυρίλλου. Ἡ  
ἀπόδοση θα γίνῃ με βάση το σύστημα κατατομῆς καὶ το φθογγικὸ υλικό  
του ταμπούρ της εποχῆς του Κυρίλλου. Το ἴδιο θα κάνω καὶ κατὰ την  
ἀπόδοση της μετροφωνίας. Ἐνῶ για την ἀπόδοση στο πεντάγραμμο της  
ἐξήγησής του Κηλτζανίδη θα βασιστώ στην κατατομή καὶ στο φθογγικὸ  
υλικό του ταμπούρ της δικῆς του εποχῆς, ὅπως το ἐξέθεσα στο Κεφ. 12 της  
παρούσας διατριβῆς. Οἱ διαφορὲς των κατατομῶν καὶ της θέσης  
ορισμένων υψῶν, φυσικά, δὲν ἐπηρεάζουν την φρασεολογία ἀπὸ πλευρὰς  
κίνησής καὶ διαδοχῆς βαθμίδων.

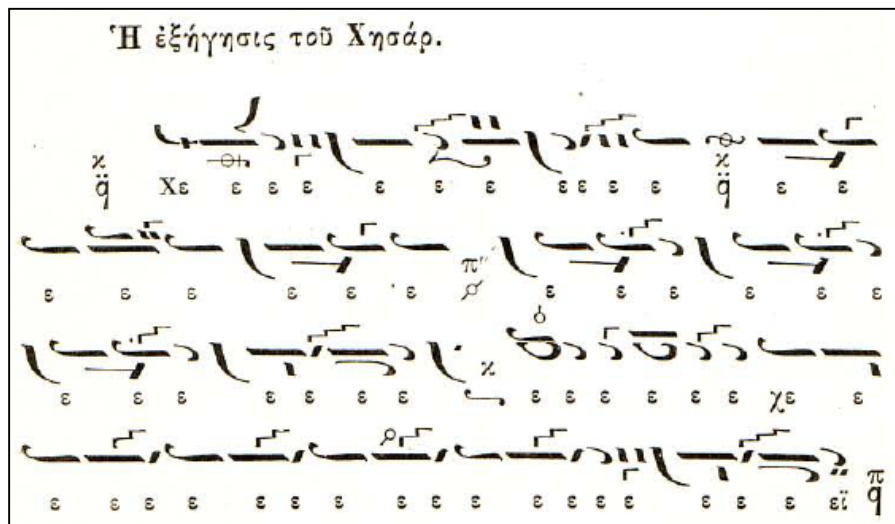
ἡ λεκτικὴ περιγραφή του Κυρίλλου:



μετροφωνία:



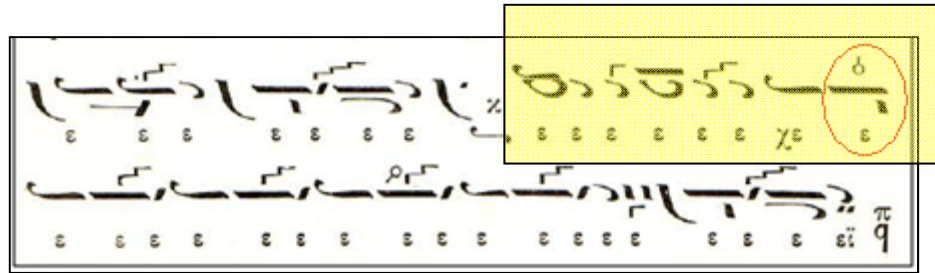
Η εξήγηση του Χησάρ (του μουσικού κειμένου του Κυρίλλου) από τον Κηλτζανίδη, στην νέα σημειογραφία:



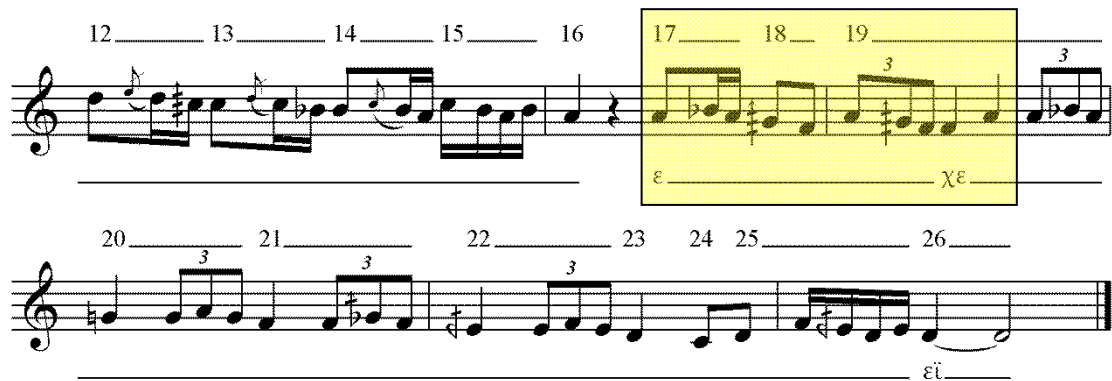
ακριβής απόδοση στο πεντάγραμμο της εξήγησης του Κηλτζανίδη:



Κατά τη γνώμη μου, είτε από τυπογραφική παραδρομή, είτε από παραδρομή του Κηλτζανίδη, έχει τεθεί η φθορά  $\delta$  σε λάθος σημείο, και έτσι δεν αποδίδονται όσα απαιτούνται από τη λεκτική περιγραφή, δηλαδή πριν το μέλος πέσει στο τζαργκιάχ να έχει περάσει από το χησάρ. Εάν η φθορά μετατεθεί στο τέλος της μουσικής γραμμής, τότε η εξήγηση θα συνάδει με την λεκτική περιγραφή:

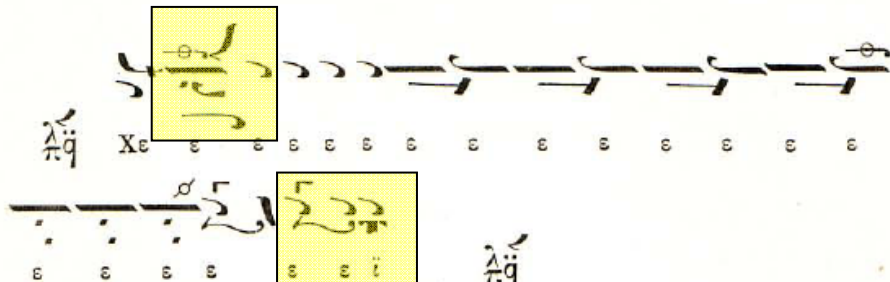


Οπότε και η απόδοση στο πεντάγραμμο είναι η εξής:

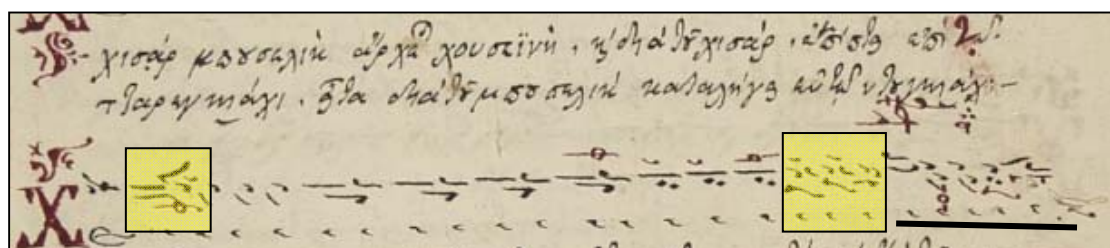


Στη συνέχεια παραθέτω την δεύτερη αναφορά του Κηλτζανίδη στο παλαιό χειρόγραφο, η οποία αφορά στο Μακάμ Χησάρ Πιουσελίκ:

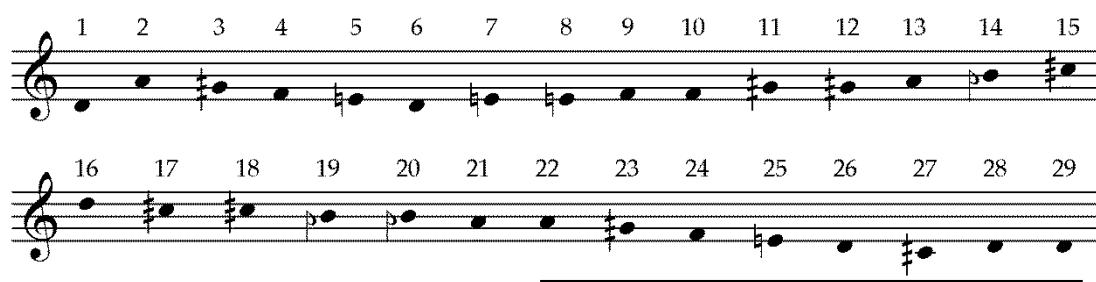
« Τὸ Χησάρ Πιουσελίκ ἄρχεται ἀπὸ τοῦ Χουσεϊνί, καὶ διὰ τοῦ Νὺμ Χησάρ ἐμπίπτει πρῶτος τῷ Τζαργκιάχ· εἶτα διὰ τοῦ Νὺμ Πιουσελίκ καταλήγει ἐπὶ τῷ Διουγκιάχ.



Ακολουθεί το σχετικό απόσπασμα από τον Κύριλλο:



Έχω εντοπίσει στο έντυπο και αντίστοιχα στο χειρόγραφο τα σημεία στα οποία υπάρχουν διαφορές μεταξύ των, οι οποίες δεν επηρεάζουν την μετροφωνία. Το πρώτο σημείο διαφοράς θεωρώ ότι οφείλεται στο αντίγραφο το οποίο μελετούσε ο Κηλτζανίδης το οποίο ενδεχομένως διέφερε σε κάποια σημεία από αυτό που χρησιμοποιώ. Το δεύτερο σημείο θεωρώ ότι οφείλεται στην προσπάθεια του Κηλτζανίδη να παρακάμψει τις ελλείψεις κατάλληλων τυπογραφικών στοιχείων για την σωστή απόδοση της παλαιάς γραφής. Επίσης παρατηρούμε ότι ο Κηλτζανίδης στην έντυπη αποτύπωση του μουσικού παραδείγματος του Κυρίλλου παραλείπει ολωσδιόλου την τελευταία μουσική φράση, την οποία έχω υπογραμμίσει στο απόσπασμα του χειρογράφου. Η φράση αυτή που παραλείπεται είναι καίριας σημασίας καθότι οδηγεί στην τελική κατάληξη στο διουγκιάχ. Και μάλιστα είναι άξιον απορίας το γεγονός ότι ο Κηλτζανίδης καθώς μεταφέρει την λεκτική περιγραφή του Χησαρ Πιουσελίκ από το χειρόγραφο έχει συμπεριλάβει την φράση «είτα δια του Νυμ Πιουσελίκ καταλήγει επί το Διουγκιάχ». Παρόλα αυτά το μέρος αυτό της λεκτικής περιγραφής, δεν το περιλαμβάνει ούτε στην έντυπη μεταφορά του μουσικού παραδείγματος από το χειρόγραφο, ούτε στην εξήγησή του, κατά την οποία εξήγηση η τελική κατάληξη γίνεται στο χουσεϊνί και όχι στο διουγκιάχ. Παραθέτω την απόδοση της μετροφωνίας στο πεντάγραμμο με υπογραμμισμένο το καταληκτικό μέρος της που παραλείπει ο Κηλτζανίδης:



Η εξήγηση του Χησάρ Πιουσελίκ (του μουσικού κειμένου του Κυρίλλου) από τον Κηλτζανίδη, στην νέα σημειογραφία:

Ἡ ἐξήγησις τοῦ Χησάρ Πιουσελίκ.

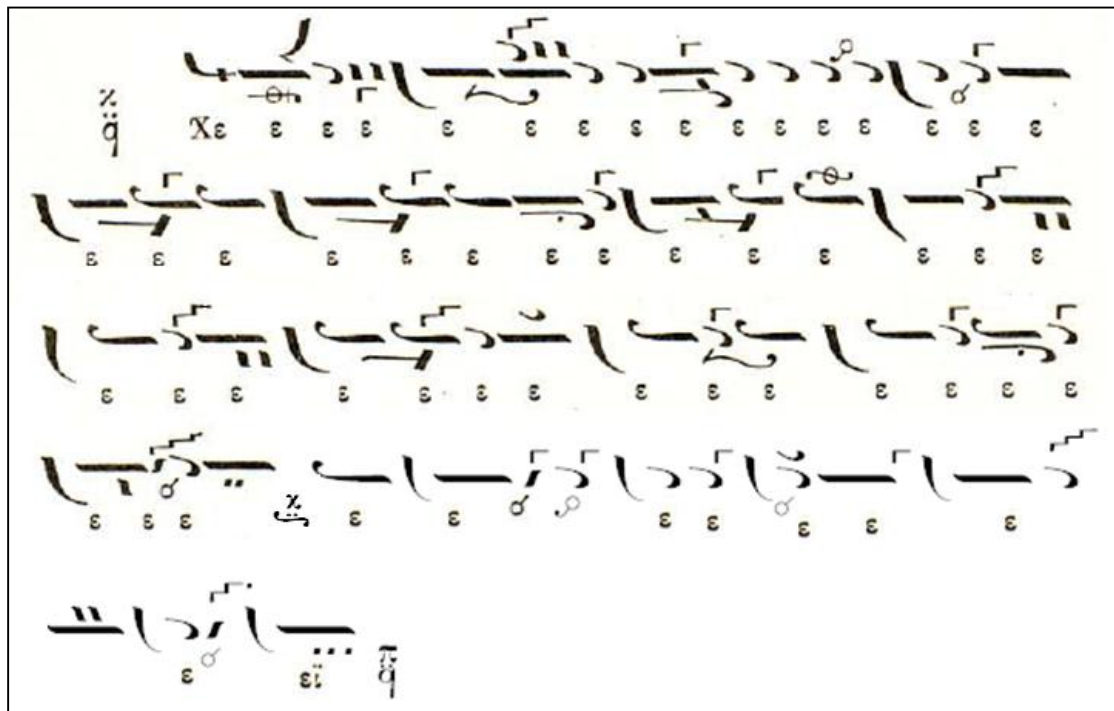
[illegible]

Οι διαφορές μεταξύ Κυρίλλου και Κηλτζανίδη ως προς την επιλογή των φθόγγων δια των οποίων διέρχεται το μέλος είναι σημαντικές.

α) Ο φθόγγος 11 (δι) κανονικά θα έπρεπε, εκ της λεκτικής περιγραφής, να είναι χησάο. Αυτό θα όφειλε να είχε δειχθεί με μία δίεση πάνω στο δι.

β) Η όλη γραμμή από το 17 ως το τέλος δεν συνάδει με την λεκτική περιγραφή. Θεωρώ ότι έχει προκύψει από λανθασμένη χρήση των φθορών. Έχουν χρησιμοποιηθεί εκείνες οι φθορές οι οποίες θα έπρεπε να είχαν τεθεί εάν η φράση ήταν καταληκτική προς το διουγκιάχ. Ο 17 τον οποίο έχω κυκλώσει στο έντυπο κείμενο του Κηλτζανίδη είναι παμουχαγέρ. Η όλη φράση που ακολουθεί θα ήταν συνεπής εάν ο 17 ήταν δινεβά, αν και μάλλον προτιμότερο θα ήταν αντί της φθοράς ʔ να είχε τεθεί στον δι μία δίεση (προσδιορίζοντάς τον έτσι ως χησάρ) και εν συνεχεία η φθορά ʔ να ετίθετο στον 18, ο οποίος ως γα τζαργκιάχ θα γινόταν το σημείο εκκίνησης της καταληκτικής φράσης προς το διουγκιάχ, η οποία φράση λόγω της φθοράς ʔ θα διερχόταν από το πιουσελίκ, όπως απαιτεί και η λεκτική περιγραφή. Δηλαδή, όπως νομίζω, ο Κηλτζανίδης εδώ, ή μάλλον ο τυπογράφος του, έχοντας παραλείψει τυπογραφικά στοιχεία, παραλείπει την εκ του χειρογράφου καταληκτική φράση, θέτοντας όμως τις φθορές της στην προηγούμενη φράση. Στη συνέχεια θα παραθέσω αποκατεστημένη και θα αποδώσω στο πεντάγραμμο την εξήγηση του Κηλτζανίδη για το Χησάρ Πιουσελίκ.

Αποκατάσταση έντυπης εξήγησης Κηλτζανίδη



Απόδοση στο πεντάγραμμο της αποκατεστημένης εξήγησης του Κηλτζανίδη:

1 2 \_\_\_\_\_ 3 4 5 6 \_\_\_\_\_ 7 \_\_\_\_\_ 8 9 \_\_\_\_\_ 10

Χε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

11 12 13 \_\_\_\_\_ 14 \_\_\_\_\_ 15 \_\_\_\_\_ 16 \_\_\_\_\_ 17 \_\_\_\_\_ 18 19 20 \_\_\_\_\_

ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

\_\_\_\_\_ 21 22 \_\_\_\_\_ 23 24 25 26 27 \_\_\_\_\_ 28 \_\_\_\_\_ 29

ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

Έχοντας μελετήσει όλα τα παραδείγματα του Κηλτζανίδη και έχοντάς τα συγκρίνει με αυτά του Κυρίλλου, δεν βρήκα καμία άλλη περίπτωση κατά την οποία ο Κηλτζανίδης να έχει δανειστεί και να έχει μεταφέρει στην νέα γραφή κάποιο άλλο παράδειγμα του Κυρίλλου.

Πριν το τέλος αυτού του Κεφαλαίου, με το οποίο ολοκληρώνεται η παρούσα διατριβή, οφείλω να υπογραμμίσω το γεγονός ότι τα μουσικά παραδείγματα του Κυρίλλου τα έχουν επίσης εξηγήσει οι μουσικολόγοι Eugenia Popescu-Judetz και Adriana Arabi Sirli στο *"SOURCES OF 18<sup>th</sup> CENTURY MUSIC"*. Σε ό, τι αφορά στα ύψη των φθόγγων οι E. Popescu-Judetz και Adriana Arabi Sirli δεν έχουν κάνει κάποια προσπάθεια ακριβούς προσδιορισμού τους και τα έχουν καταδείξει στην παρτιτούρα εγκολπούμενες το τουρκικό σύστημα σημειογραφίας. Σε ό, τι αφορά στην απόδοση των ρυθμικών αξιών και των εκ των σημαδιών προερχομένων μελισμάτων, πιστεύω ότι έχουν περιοριστεί σε ένα μηχανιστικό τρόπο μεταφοράς στο πεντάγραμμο που παρακάμπτει αυτά που, πρώτοι μεταξύ άλλων, ο Κωνσταντίνος Ψάχος<sup>1</sup>, ο Σίμων Καράς<sup>2</sup>, η Δέσποινα Μαζαράκη<sup>3</sup>

<sup>1</sup> ΨΑΧΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ, *Η Παρασημαντική της Βυζαντινής Μουσικής*, α' εκδ. 1917, ανατύπωση εκδ. Διόνυσος, Αθήναι, 1978.

και ο Γρηγόριος Στάθης<sup>4</sup> έχουν διερευνήσει με βάση τα όσα μας έχει παραδώσει η παλαιότερη εκκλησιαστική μας παράδοση, και μέσω των *Προθεωριών*, αλλά και μέσω των μουσικών κειμένων. Η δική μου απόδοση στο πεντάγραμμο των παραδειγμάτων του Κυρίλλου, έχοντας λάβει υπ' όψιν τα συμπεράσματα των προαναφερθέντων Ελλήνων ερευνητών, αποτελεί παράλληλα και μία διαφοροποίηση από την απόδοση των E.Popescu-Judetzu και Adriana Arabi Sirli.

Το τελευταίο αυτό Κεφάλαιο, αλλά και όλη η εργασία μου, θα ήθελα να πιστεύω ότι θα έχουν συνέχεια σε μία σειρά ερμηνειών των καταγεγραμμένων σε βυζαντινή σημειογραφία (είτε παλαιά, είτε νέα) μουσικών κειμένων του εξωτερικού μέλους. Ήδη μικρό μέρος εξέθεσα στα παραδείγματά μου, και εύχομαι να αξιωθώ να εκθέσω σε αυτόνομο τόμο πλήρως τα μουσικά παραδείγματα των Κυρίλλου, Στεφάνου και Κηλτζανίδη. Ωστόσο, η μουσική ερμηνεία για να πραγματωθεί ολοκληρωτικά έχει ανάγκη τόσο την αυστηρή θεωρητική προσέγγιση όσο και την ενορατική ερμηνευτική πράξη. Ελπίζω, οι χάρες της πρώτης να μην αποτελέσουν για μένα Σειρήνες που θα με αποτραβήξουν από τις ηδονές της δεύτερης.

---

<sup>2</sup> ΚΑΡΑΣ ΣΙΜΩΝ, *Η Ορθή Ερμηνεία και Μεταγραφή των Βυζαντινών Μουσικών Χειρογράφων*, εκδ. Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, Αθήναι, 1990, και *Η Βυζαντινή Μουσική Παλαιογραφική Έρευνα εν Ελλάδι*, εκδ. Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, Αθήναι, 1976

<sup>3</sup> ΜΑΖΑΡΑΚΗ ΔΕΣΠΟΙΝΑ, *Μουσική Ερμηνεία Δημοτικών Τραγουδιών από Αγιορείτικα Χειρόγραφα*, Α' έκδοση 1967, β' έκδοση 1993, Φίλιππος Νάκας.

<sup>4</sup> ΣΤΑΘΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ, *Εξηγήσεις της Παλαιάς Σημειογραφίας*, εκδ. Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα, 1978.

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Με την εργασία μου αυτή, πέραν από την διαλεύκανση ταξινομικών ζητημάτων, αυτό που κυρίως αναδεικνύεται μέσα από τα Κεφάλαια και τα επί μέρους συμπεράσματα είναι το ότι τόσο η φθογγική όσο και η ρυθμική ύλη από τον 18<sup>ο</sup> έως τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα παρουσιάζουν έντονες διαφοροποιήσεις, οι οποίες τουλάχιστον ομαδοποιούνται σε 4 στρώσεις, τελευταίας συμπεριλαμβανομένης σε αυτές της πρώτης οριστικής ταξινόμησης την οποία αποπειράθηκε ο Rauf Yekta, όταν, όπως έχω αναφέρει, το εξωτερικό μέλος εκχωρήθηκε πλήρως σε αυτό που ονομάζεται σήμερα Τουρκική Μουσική. Η διατριβή μου συνολικά και ειδικότερα το σύστημα σημειογραφίας που προτείνω πιστεύω δίνουν τα εργαλεία στον μελετητή για την κατανόηση αυτών των στρώσεων. Κυρίως, οι κατατομές του ταμπούρ, που έχω σχεδιάσει και αναλύσει και που συναρτώνται με αυτές τις στρώσεις, μπορούν να αποτελέσουν την βάση, ώστε κατά την μουσική ερμηνεία μελών που ανήκουν σε διαφορετική στρώση, να γίνεται και η χρήση του αντίστοιχου με αυτήν πλαισίου φθογγικής ύλης, και όχι όπως ως επί το πλείστον συνηθίζεται να αποδίδονται μέλη διαφορετικών εποχών μέσω της παγιωμένης σήμερα τουρκικής θεωρίας.

Έχοντας επίσης αποδώσει κάθε παραδεδομένο ουσούλ κατά συγγραφέα με την δυτική ρυθμική σημειογραφία και έχοντάς τα συγκρίνει μεταξύ τους αποκαθιστώντας εν πολλοίς τα αμφίβολα σημεία που οφείλονται στον τρόπο καταγραφής του από τους Έλληνες συγγραφείς (εξαιρουμένου του Κυριαζίδου), έχω δώσει πιστεύω ακόμα ένα εργαλείο για την έμπρακτη ερμηνεία του εξωτερικού μέλους σε ό, τι σχετίζεται με την ρυθμική ύλη του και τις αντίστοιχες προς της φθογγικής ύλης στρώσεις της.

Πέραν λοιπόν των όποιων τεχνικών συμπερασμάτων και εργαλείων προσφέρει η παρούσα εργασία, θέλω να πιστεύω ότι θα συντελέσει σε έναν επαναπροσδιορισμό της αξίας των Ελλήνων θεωρητικών του 19<sup>ου</sup> αιώνα, δίνοντας την θέση που αξίζει στην συμβολή τους. Κατ' επέκτασιν, θα δοθεί ίσως έστω μια μικρή δυνατότητα επανασύνδεσης των Ελλήνων μουσικών που ασχολούνται με το εξωτερικό μέλος με ένα θεωρητικό παρελθόν και μία δι' αυτού περιγεγραμμένη πρακτική, η οποία έτυχε εκπεφρασμένης περιφρόνησης και παράκαμψης από τον Rauf Yekta με συνέπεια να αγνοηθεί και από τους επιγόνους του.

Επίσης πιστεύω ότι, μέσα από την έμπρακτη εφαρμογή των συμπερασμάτων μου, πολλές από τις πρακτικές που εφαρμόζονται κατά την ερμηνεία της μουσικής αυτής από τους Τούρκους μουσικούς και όσους μαθήτευσαν σε αυτούς και που έχουν να κάνουν με την, παρά την επίσημη θεωρία, προτίμηση άλλων, πέραν των καθιερωμένων, φθόγγων κατά την εκτέλεση ορισμένων Μακάμ, θα αναδειχθεί ότι πολλές από αυτές τις πρακτικές συσχετίζονται με όσα παραδίδουν είτε άμεσα είτε έμμεσα οι Έλληνες θεωρητικοί του 19<sup>ου</sup> αιώνα.